
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 324 2

GASTON CARRAUD

---

a Vie, l'Œuvre
et la Mort
éric Magnard

(1865-1914)



PARIS

RT, LEROLLE & Cie, Éditeurs

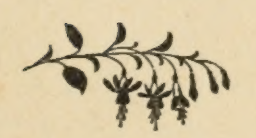
29, rue d'Astorg, 29

La Vie, l'Œuvre et la Mort
d'Albéric Magnard

GASTON CARRAUD

La Vie, l'Œuvre et la Mort d'Albéric Magnard

(1865-1914)



PARIS
ROUART, LEROLLE & Cie, ÉDITEURS
29, RUE D'ASTORG, 29

A LA MÉMOIRE

DE MON PÈRE IVAN CARRAUD
Lieutenant-colonel du Régiment Forestier
en 1870-1871

ET DE SON FRÈRE YORICK CARRAUD
Capitaine au 6e Bon de Chasseurs à pied
tué devant Sedan le 1er septembre 1870

ALBÉRIC MAGNARD

AVANT-PROPOS

> « *Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* »
>
> (J.-J. Rousseau, *Lettre sur la Musique Française.*)

Quelques semaines après la fin tragique d'Albéric Magnard, on proposait au directeur, aujourd'hui défunt, d'une de nos grandes Revues une étude sur cette admirable figure d'homme et d'artiste : « Je ne crois vraiment pas possible, répondit-il en une lettre fort aimable, de consacrer dans la revue un article à Albéric Magnard. Nos lecteurs qui le connaissent peu, en seraient étonnés : il n'est ntéressant que par sa mort, et, au milieu de tant de deuils, cet incident n'a pas assez d'importance... »

Aveu d'une vérité première, en des termes qui la corroborent cruellement. Magnard était peu connu, hors le cercle des musiciens, où, volontiers, on le méconnaissait. Non que son œuvre offrît rien d'obscur ; mais

haïr le beau et se rire du bon restaient le propre de l'homme en un monde trop quiet, où la bêtise de l'ignorance complotait à l'aise avec l'envie.

Dans son enfer innombrable, l'invasion allemande, un jour, jeta un musicien. Pris en soi, l' « incident » n'aurait ni plus ni moins de valeur, en effet, que tant d'autres traits héroïques qui se sont succédé, de la Belgique à la Terre Sainte, en cinquante-deux mois de guerre. Cette valeur même paraît contestable à certains esprits. Bien loin que Magnard ne soit intéressant que par sa mort, on peut presque dire que sa mort n'est intéressante que par Magnard. De tout autre, elle serait belle ; de lui, elle est le signe de quelque chose de plus beau et de plus grand que le fait. Un accord, d'où elle tient son prix inestimable ; un accord tel qu'on n'en vit de plus exact, unit ici et la personne de l'artiste, et son art, et, jusqu'au dernier, tous les gestes de sa vie. C'est un art sans dilettantisme et qui a une âme : l'âme énergique, affectueuse, profonde, vraie fleur de notre terre, l'âme droite et ingénue de l'homme qui, hors de l'entraînement des batailles, seul dans sa maison, saisit une arme pour la défendre, comme le sanctuaire de sa pensée, de sa famille, et le microcosme de sa patrie.

Une telle mort achève plutôt qu'elle ne brise une telle vie et un tel œuvre. Elle nous prive de ce qu'Albéric Magnard eût encore écrit, mais elle féconde ce qu'il nous a laissé : elle en illustre le sens ; et s'il est vrai que l'homme doué de génie soit universellement

persécuté pour ce que les autres hommes le sentent trop différent d'eux, Magnard, en mourant, abolit cette différence à son bénéfice. Je ne prétends pas dire que nous soyons tous capables du même acte d'héroïsme — ou de folie, suivant les opinions ; — je dis seulement que son acte s'inspira moins d'une de ces pensées qui dépassent l'humanité moyenne, que d'un sentiment naturel, irrésistible, tenant à la chair, presque d'un instinct, commun à tous les hommes. D'un artiste qu'on trouvait hautain, il a fait, pour le Français le plus humble, un frère.

On pensera, à deux points de vue, que ce livre est écrit trop tôt. Il se peut : car, d'une part, la difficulté paraît grande de parler d'un homme avant qu'aient disparu toutes les personnes mêlées à sa vie, et plus grande encore à qui connut cet homme pour le plus éloigné de livrer au public rien de soi, que son œuvre, et le plus secret, jusqu'avec ses intimes amis, sur ce qui concernait son privé.

L'inconvénient a sa compensation, qui fut pour moi de pouvoir consulter sans délai, non seulement mes souvenirs personnels, qui sont peu de chose, mais ceux des témoins mêmes de la vie d'Albéric Magnard et de rares mais sûrs confidents de sa pensée. Ils se sont empressés, m'ouvrant une nombreuse correspondance, et m'ont permis de fixer bien des détails

qu'on aurait eu, avec le temps, de plus en plus de peine à éclaircir (1).

D'autre part, un artiste et son œuvre ne se jugent bien qu'avec un certain recul ; mais il ne s'agit pas tant de juger ici Albéric Magnard, que de contribuer à ce qu'un jour il soit jugé selon la vérité ; que d'exposer ce qu'il a été, ce qu'il a pensé, d'expliquer ce qu'il a voulu. D'ailleurs, son art ne nous apparaît point aujourd'hui comme d'un réformateur : nous n'y distinguons aucun de ces éléments insolites dont le sens ne se dégage et l'importance ne se pèse qu'une fois joué dans les temps prochains leur rôle de ferments féconds ou dissolvants. Nature dont l'originalité vigoureuse reste essentiellement traditionnaliste, Magnard s'en tient aux formes existantes, qui s'accordent à son tempérament, répondent aux besoins de son imagination, de sa sensibilité, et leur suffisent : ce que nous

(1) J'en dois remercier particulièrement M. Guy Ropartz et M. Paul Poujaud, qui ont été pour moi de véritables collaborateurs, Mme veuve Albéric Magnard, MM. Théodore Dubois, Vincent d'Indy, Paul Dukas, Augustin Savard, Gustave Doret, Emile Cordonnier, Déodat de Sévérac, Marcel Labey, Gaston Vallin et le regretté Teodor de Wyzewa. Avant que mon information fût aussi complète, j'ai donné à la *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse* (Lausanne, septembre 1916) un article sur Albéric Magnard, ébauche de ce volume, où plusieurs erreurs matérielles, sans grande conséquence, se sont glissées. Je ne prétends pas qu'il ne s'en trouve plus ici : la mémoire des hommes ni leur jugement ne sont infaillibles. Ce que je puis dire, c'est qu'en dehors de ce qui est expressément indiqué comme hypothèse ou appréciation personnelle, je n'avance rien, touchant les idées de Magnard comme les circonstances de sa vie, qui ne se fonde sur un écrit de lui ou sur un témoignage direct.

voyons de plus nouveau dans la musique de Magnard, c'est Magnard lui-même. La nouveauté, à vrai dire, est si forte, que nul encore ne saurait décider de l'apparence que prendra l'œuvre devant la postérité, de son action sur notre art ni de la place qui lui sera définitivement assignée. Il n'est, en art, si facile sujet d'erreur pour les contemporains que l'importance relative des procédés nouveaux et de leur découverte.

Bien des gens attendent des lendemains de la guerre on ne sait quel miracle d'où sortirait la « renaissance », la « libération » de la musique française. On a parlé ainsi, dans la guerre, du « miracle », qui deux fois s'opéra sur la Marne, de notre résistance et de notre salut. Il n'y a pas d'autre miracle que de nous connaître nous-mêmes tels que nous sommes, et d'être ce que nous sommes. Nous l'avions parfois oublié.

Quelle musique plus libre, plus diverse, que celle que nous voyons s'épanouir — à ne parler que des vivants — de Gabriel Fauré à Vincent d'Indy, de Saint-Saëns à Gustave Charpentier ou à Maurice Ravel, d'Alfred Bruneau ou d'Albert Roussel à Guy Ropartz? Sa renaissance? Elle date bientôt d'un demi-siècle, du lendemain de notre défaite de 1870; c'est entre les deux guerres que se déploya l'évolution, surprenante d'indépendance et de rapidité, qui a fait de la musique française la première de notre temps. Nous n'avons qu'à

poursuivre. Ne retombons plus dans l'erreur répétée dont a dépendu le sort funeste et singulier de notre art, aux moments splendides, à l'histoire hachée, qui ne savait où reprendre sa tradition et puis s'en reformait une, toute nourrie d'éléments étrangers, classiques ou modernes, à peine rattachée à la première par le subconscient. Nous avons éliminé peu à peu ou nous sommes totalement assimilé ces éléments : il nous reste à ressaisir un lien plus étroit avec les grandes époques de notre passé. Avant la guerre, cela s'ébauchait déjà, tout au moins en paroles ; mais dans le grand mouvement national que nous attendons de la paix, nous saurons mieux reconnaître la valeur d'un mot qui n'est pas synonyme, comme on l'a voulu dire, d'immobilité, de réaction encore moins : dans la tradition bien comprise, la race, au travers de toutes les révolutions, trouve ce principe subtil qui d'un assemblage d'atomes quotidiens fait un individu permanent.

La ruine de la musique française s'est consommée brusquement, au milieu du dix-huitième siècle, dans l'instant qu'il fallait le moins l'attendre. Les Encyclopédistes, dont les meneurs n'étaient point français, inauguraient alors à Paris, si l'on ose déjà dire : le snobisme cosmopolite. En même temps s'annonçait cette incompréhensible mainmise sur un art — qu'on n'a vue que dans notre musique, et qui n'a point cessé, — de tous les gens qui n'y entendent rien et particulièrement qui le détestent. Depuis le quinzième siècle

jusqu'à Rameau, une tradition française de la musique s'était formée, très franche, très forte et continue. On aime, de nos jours, en attribuer la rupture à Gluck, avec la responsabilité initiale du germanisme qui aurait, jusqu'à l'avènement de Claude Debussy, empoisonné notre art. C'est oublier les Bouffons italiens, et que Gluck, avec ses défauts, n'était pas un esprit allemand, ni une nature musicale allemande, ni une sensibilité allemande. Il n'a écrit en allemand qu'une part infime de son œuvre. Musicien italien d'abord, la manière dont il est devenu, après avoir tâté de notre vaudeville, un tragique français, montre assez quelle nécessité intime de son génie l'avait conduit chez nous achever le développement de sa personnalité. Le tort de la musique française n'en fut pas moindre, de vouloir obstinément remonter à Gluck plutôt qu'à Rameau. Tout notre dix-neuvième siècle en a souffert ; Albéric Magnard, avec une vive et active admiration pour Rameau, en restait pénétré. Rien n'eût fait, évidemment, que notre penchant pour le théâtre ne nous restât dans le sang ; mais le style de Rameau avait assez de substance, si on savait l'entendre, pour que la symphonie française naquît en même temps que l'allemande, et non pas seulement après, bien après, et d'après elle : il est permis de penser que les destinées de notre théâtre lyrique lui-même en eussent été changées.

Ne donnons point dans le ridicule à la mode, de considérer Gluck comme un pauvre musicien. Gluck

fut un grand poète et un grand dramaturge, un musicien moins grand que Rameau, le plus grand encore qui ait paru entre Rameau, Haydn et Mozart. Le fait et la nature de sa réforme l'avaient conduit à donner le pas à l'expression dramatique sur la musique. Un tel génie peut se permettre une hérésie ; mais dans une moisson splendide, il apporte ainsi l'ivraie. Les premiers continuateurs français de Gluck, tombés dans le temps incommode aux arts de la Révolution et de l'Empire, portaient en eux une sorte d'aridité musicale qui devait prêter du fond au jugement dont Gluck reste victime : c'est par eux surtout que la préface d'*Alceste* se trouve en avoir trop dit. L'école gluckiste donna une nouvelle pousse avec Spontini, encore puissant et noble, mais superficiel, ostentatoire, italien. Il avait plus de sève : il l'emporta, engageant notre opéra dans une longue ornière.

Quand Hector Berlioz parut, qui, lui, souffrait bien d'insuffisance technique, l'émotion soulevée par l'effervescence romantique de sa jeunesse sembla ouvrir à la musique française des perspectives grandioses; mais il y avait alors quelque chose de pourri dans le royaume entier de la musique. A mesure que mûrissait le classicisme ardent qui formait peut-être le fond de cette admirable et déconcertante nature, le vide se faisait autour de Berlioz, l'étouffait, et notre art, déjà dégradé par l'invasion rossinienne, s'allait livrer au joug le plus avilissant : celui de Meyerbeer.

Pour soutenir de vieilles réputations croulantes ou

miner des gloires neuves ; par intérêt, ou par envie, on ose encore traiter d' « ami de la France » un homme qui fut seulement le parasite de notre pays, en vécut, le démoralisa, par hasard y mourut, *Generalmusikdirektor* du roi de Prusse. L'âpre flair de sa nationalité et de sa race nous l'avait amené et non pas, comme Gluck, la conformité du génie. Son industrie avait échoué en Allemagne, échoué en Italie ; la décadence alors parfaite du sens musical à Paris appelait la duperie d'un art composite qui, par tous ses caractères, brutaux, pesants et fourbes, bas, en toute chose, irrémédiablement ; par son faux goût, sa fausse science, son faux luxe, son bric-à-brac prétentieux, son appareil à la fois sentimental, commercial et soldatesque, et d'ailleurs une organisation habile et puissante, présentait déjà le modèle de ce que nous appelons aujourd'hui l'esprit « boche ». Cet art a passé, on voudrait qu'il passât toujours pour le type de l'opéra français. C'est le type seulement de l'opéra qui se jouait en France à une époque où l'on n'y aimait point la musique. Il a, une fois de plus, arrêté notre art, fait ressortir sa lie, et l'on ne s'avise pas que Meyerbeer a gâté notre Gounod, par exemple, plus que le wagnérisme aucun de nos musiciens.

Cependant nous réussissions dans un petit genre, qui n'avait plus qu'un rapport altéré avec notre opéra-comique, charmant et vrai, du dix-huitième siècle. C'est ainsi que l'Allemagne, avec la perfidie qui prépare ses rapaces entreprises, a pu établir la

légende que nous étions incapables de musique sérieuse, forte, profonde, ces qualités-là ne pouvant appartenir qu'à elle. Elle nous concédait d'être légers et gracieux, pittoresques, amusants, avec un fond de vice badin qu'elle cajolait, le goûtant. Elle nous tenait exclus de la grande musique, pour s'y carrer au large : et nous laissant imposer par ses docteurs, nous disions *amen*. Il se trouve encore des Français pour soutenir avec eux qu'il n'est rien de si français que de réduire notre art à une insignifiance berceuse ou guillerette, à une clarté qui ne serait que sécheresse et vide, et de nous en vanter.

Singulière fierté nationale, qui nous interdirait les plus hautes qualités. Elles éclatent dans notre action : faut-il penser qu'elles ne seront jamais dans notre art ? Elles y sont — car il ne s'agit pas seulement de futur — elles y sont en une foule de chefs-d'œuvre qu'on a dédaignés. Elles y sont avec une autre manière que dans les œuvres allemandes, si naturellement et en telle abondance que nous n'avons pas besoin d'assembler des nuages autour : nous les concevons assez bien pour les énoncer clairement.

Au moment où le poids formidable du wagnérisme tombait sur le monde, nos musiciens mêmes qui admiraient le plus sincèrement et le plus justement Wagner commençaient à neutraliser son influence : ils créaient la musique française moderne, digne et de notre art ancien et des glorieux isolés qui n'avaient point eu permission d'en renouer la chaîne. César Franck, avec

une ingénuité adorable et une science souveraine, fut le maître de ce mouvement. Les discours importent peu, de ceux qui en dénigrent le sens aujourd'hui. Nous avons vu traiter de wagnériens tous les musiciens, successivement, qui apportaient en leur temps, aussi bien qu'allaient l'apporter les révolutionnaires de ce début de siècle, l'exemple le plus net des caractéristiques de l'esprit français. Un Edouard Lalo, un Chabrier, un Bizet, — cela nous paraît insensé — ont porté, tout comme Franck et ses disciples, cet écriteau de haine : on l'a indistinctement appliqué, par haine de la musique elle-même, à tous ceux qui avaient de la musique une conception sérieuse en France. Avec tantôt plus d'imbécillité et tantôt plus d'hypocrisie, on a longtemps affecté de confondre toute véritable musique avec la musique wagnérienne : excès d'honneur qui grandit l'adversaire qu'on prétendait abattre.

On a exagéré le préjudice que le wagnérisme nous aurait porté : crise qu'il fallut bien subir, et qui eut ses côtés salutaires. Par bonheur, un musicien, le plus grand et le plus original, au regard de la musique tout entière, qui ait paru depuis César Franck ; au regard de la musique française, celui qui a ressuscité intacts les plus précieux de nos caractères nationaux depuis Rameau, Gabriel Fauré, est venu achever la suprématie de la musique française sur l'allemande après Wagner. Il l'a fait sans bruit, avec quelque chose, en tout, de si neuf à la fois et de si purement classique,

que tout en offrant l'exemple de la tradition vivante, il a ouvert les portes, surprenant destin, par où toute notre jeune musique s'est ruée vers des chemins qu'il ne lui indiquait pas.

Sachons reconnaître, aimer, appliquons-nous à perpétuer cette variété dans le développement de notre art, si intelligente et si riche en face de l'épaisse discipline teutonne. Avec les successeurs de Wagner, la grandeur de la musique allemande dégénérait en une sorte de gigantisme pathologique : la vie intérieure, qui s'en retirait, affluait à mesure dans la musique française. Notre musique ne possède pas seulement les ris et les grâces. Qu'elle les possède et les cultive précieusement ; que surtout nos musiciens qui les possèdent n'aillent plus, comme le malheureux Chabrier, contrarier la nature ; mais laissons l'art français être lui-même tout entier : la vraie grandeur des classiques est en lui.

Ce que nous allons lui demander, ce n'est point seulement le plaisir facile et l'oubli. Nous voudrons qu'il chante les fortes vertus de notre peuple et sa pitié stoïque pour les douleurs que son triomphe aura coûtées. La musique d'Albéric Magnard nous apparaîtra comme celle que l'heure appelait, l'émanation même de l'âme qu'on fut, que nous fûmes près de ne plus attendre en nous. D'autres ont écrit pour étaler leur science ou faire fortune, organiser industriellement ou militairement de colossaux chaos de notes, étonner, écraser ou flatter le public. Musicien du cœur et de l'esprit, Magnard ne destine ses magnifiques ordonnances sono-

res qu'à leur propre magnificence d'abord ; puis, à servir la vérité, plaindre la souffrance humaine et réparer l'iniquité. Il avait dit d'avance ce que nul n'eût dit comme lui de nos épreuves et de notre constance. Les artistes de sa sorte ne sont généralement compris qu'au travers du martyre : que le martyre ait été celui de son pays en même temps, et de tant de pays, et que tous les peuples du monde civilisé en aient eu à souffrir, Magnard n'en sera que mieux compris, et plus loin.

1916-1918.

I

L'HOMME ET SA VIE

« La mort, qui semblait tout détruire, a tout établi. »

(Bossuet.)

L'HOMME ET SA VIE

Francis Magnard, qui allait devenir l'un des rois de la presse et de son temps, avait quitté fort jeune, pour Paris, Bruxelles où il était né de parents français. L'Administration le recueillit d'abord ; mais le succès de quelques articles acceptés, à longs intervalles encore, par le *Figaro*, l'encouragea bientôt à chercher ailleurs sa voie. Il venait d'abandonner définitivement, pour le journalisme, un humble emploi aux Contributions Directes, quand il épousa Emélie-Gabrielle Bauduer, fille de petits commerçants en fleurs artificielles : modeste ménage, habitant les pentes aériennes de Montmartre qui regardent la campagne. Leur unique enfant, Lucien-Denis-Gabriel-Albéric, naquit là, 12, rue des Rosiers, le 9 juin 1865, à 9 heures du soir (1).

(1) La rue natale d'Albéric Magnard, qu'il ne faut pas confondre avec la rue des Rosiers située dans le IV[e] arrondissement, est devenue célèbre par le meurtre des généraux Lecomte et Clément Thomas sous la Commune : elle porte aujourd'hui le nom du Chevalier de la Barre.

Francis, ou plus exactement François Magnard, né le 11 février 1837, était entré en qualité de commis à la recette-perception du VIII[e] arrondissement (depuis, 2[e] division du XI[e]), le 6 juillet 1856, avec un traitement annuel de 700 francs. Il atteignit, le 1[er] janvier 1860, des appointements de 1200 francs, et quitta le service le 31 mars 1863. Ses deux premiers articles, petites études de mœurs

Il n'avait pas quatre ans, qu'il perdit sa mère. Ceux qui n'entrent pas dans la vie la main de leur mère sur les yeux, leur âme aussitôt, et pour toujours, devant l'amer spectacle se replie. Il existe une photographie du petit Albéric encore en jupes, l'air triste et fermé, tenant serrée la patte d'un cheval de bois plus grand que lui, apparemment son seul ami. Francis Magnard était sensible et bon ; mais la plupart des hommes, retenus par d'autres soins, ne savent s'occuper de leur enfant avant qu'il soit lui-même un homme. Quelle que fût l'affection mutuelle du père et du fils, il existait d'ailleurs entre eux un principe de sourd malen-

parisiennes, parurent dans le *Figaro*, alors hebdomadaire, le 19 juillet et le 2 août 1859 ; le troisième, le 10 janvier 1861 seulement : il fut payé 40 francs, pour environ 150 lignes. C'était une fantaisie morale, où se marque déjà curieusement le caractère de l'auteur : un égoïste sceptique, qui n'aime personne et ne s'attache à rien, se félicite en s'éveillant, le premier jour de l'an, de n'avoir à faire ni visites ni cadeaux ; mais, le soir venu, sa solitude lui pèse, et sa journée finit dans un spleen amer. Francis Magnard donna ensuite les *Secrétaires*, « scènes à tiroirs », la *Symphonie des fournisseurs*, des échos, des nouvelles à la main. En 1866, il fut chargé, le *Figaro* devenant quotidien, du « Paris au jour le jour », et de la revue des livres. En 1872, Villemessant l'admit aux articles de tête ; en 1874, le nomma secrétaire de la rédaction, et peu après, co-rédacteur en chef, le désignant déjà « comme seul apte à le remplacer un jour ». (Renseignements fournis par M. Georges Grison, l'un des derniers collaborateurs de Francis Magnard qui soient encore au *Figaro*.)

Il n'est plus besoin de réfuter la légende imbécile qui a prétendu faire d'Albéric Magnard un Belge, quand son père même était français, non plus que de répondre aux gens qui lui ont reproché son prénom « allemand ». Il le tenait de son parrain, le très parisien chroniqueur Albéric Second, et pour avoir été donné par Wagner à l'un de ses principaux personnages, ce nom d'Albéric n'a rien de spécialement germain.

tendu : la mort de la mère, qui avait été tragique, et dont Albéric, à tort probablement, attribuait à son père une part de responsabilité. Il grandit donc aux mains des domestiques, hors les moments qu'il passait auprès de l'excellente « tante Anna », sœur aînée de sa mère. Enfance transie, qui explique le détour d'un caractère naturellement expansif et tendre.

Il commença ses classes à l'Ecole Monge (1). En 1879, il passa au lycée Fontanes, en « quatrième ». Avidement intelligent, fier, ombrageux, mais chaud au jeu comme au travail, déjà fort de cette volonté qui resta, avec une franchise sans nuances, la marque de son tempérament, il ut partout et en tout un élève remarquable (2). Pour hâter ses études, il fit sa rhétorique, pendant les vacances de 1882, à l'Institution Chevallier (3), et passa en novembre son premier bacca-

(1) Cette institution privée, qui eut la véritable initiative de certaines réformes de l'enseignement moderne, disparut singulièrement au moment même que ces réformes étaient adoptées partout. Son fondateur, M. Godart, après avoir débuté assez modestement rue Chaptal, avait fait construire, selon ses principes, entre le boulevard Malesherbes et l'avenue de Villiers, de spacieux et clairs bâtiments qui furent inaugurés en 1876, et où s'installa depuis le lycée Carnot. Les archives de l'École Monge ayant été détruites, il ne m'a pas été possible, même par les souvenirs d'anciens camarades, d'établir exactement à quelle date Albéric Magnard y entra ; mais je l'y ai connu, et des documents photographiques prouvent qu'il s'y trouvait au commencement de 1876.

(2) Le lycée Fontanes est aujourd'hui le lycée Condorcet. Magnard y remportait chaque année de nombreuses récompenses : en 1882, il en sortit avec le premier prix d'excellence, de français, de latin, d'histoire, le second de grec, d'allemand, et un accessit de français au Concours Général.

(3) Établissement spécial, fort connu, pour la préparation des

lauréat. Presque aussitôt son père, pour couper court, semble-t-il, à quelque roman un peu précoce, l'envoya passer six mois en Angleterre, au collège des Dominicains de Ramsgate, St-Augustine's Abbey : séjour qui ne put qu'accentuer encore ce caractère très tôt formé : « Je crois que l'Angleterre — écrivait-il plus tard à un ami — ferait grand bien à votre moutard. Les petits Anglais sont taquins, insolents et brutaux. Lâché au milieu d'eux, un petit Français est obligé de se défendre par ses propres moyens, se fortifie, s'endurcit dans le bon sens du mot. » (1)

Dès son retour, il rentra à l'Institution Chevallier, passa son examen de philosophie ; le 12 novembre 1883, il était à Blois, pour accomplir au 31e régiment d'infanterie son volontariat d'un an. S'y étant trouvé le camarade du prince Louis-Napoléon, il s'amusa toute sa vie d'avoir entendu, quand celui-ci encourait la salle de police, les gradés crier : « Napoléon, quat' jours ! »(2) Mais la vie de caserne, ses occupations ni ses promiscuités n'avaient rien pour lui plaire, et la « théorie » lui fut un labeur ardu. Avec sa conscience habituelle, il l'approfondissait la nuit, assis sur le degré, où la

examens, et qui existe encore, sinistre d'aspect, rue du Cardinal-Lemoine.

(1) Lettre à Guy Ropartz, 3 mai 1912. Magnard resta à Ramsgate, exactement, du 23 novembre 1882 au 22 mai 1883.

(2) A la vérité, ce n'était là qu'une plaisanterie des volontaires du 31e. A cette époque on n'eût pas puni un prince ; mais un jour, le prince Napoléon se trouva en effet englobé dans une punition collective... qui ne fut faite par personne, pour éviter les « histoires ».

lueur de son bout de bougie ne pouvait le trahir. Les dimanches d'été, il descendait au fleuve. Bien des années après, il goûtait encore le souvenir de la Loire, de « cette belle lumière qui en dore les grèves », et des heures qu'il avait passées, « étalé sur le sable, à regarder le ciel et les peupliers, à écouter l'eau et le vent », s'oubliant dans la nature aimée, un peu romantiquement froissé de son indifférence (1).

Il sortit sergent avec le numéro un (2), et, son père le destinant au barreau, entreprit aussitôt son Droit. Il n'oublia jamais qu'il l'avait fait. En toute circonstance de sa vie, et jusqu'à la dernière, il resta l'homme qui réclame ce que lui doit la loi. Il avait étudié les Codes, cependant, avec le même enthousiasme, presque, que la « théorie », le même soin aussi. Le 25 juillet 1887, il obtint sa licence ; mais depuis près d'un an, il suivait en même temps des cours au Conservatoire.

(1) Lettre à Émile Cordonnier, 8 mai [1895]. Magnard a conservé très longtemps, on peut dire jusqu'au moment de son installation à Baron, la regrettable pratique de dater incomplètement ses lettres. Par le contexte, par les notes ou les souvenirs des destinataires, par des comparaisons d'écriture ou de papier, je suis parvenu à combler cette lacune pour la plupart des quelque trois cents lettres ou billets, de 1886 à 1914, que j'ai eus entre les mains. Je place entre crochets les indications qui ne sont pas de la main de Magnard.

(2) Il passa ensuite sous-lieutenant de réserve, fit ses stages, en 1889 et 1894, au 19e de ligne, à Brest, et en 1898 à Ancenis. Il donna sa démission en 1899, lors d'une affaire célèbre, où, toujours hypnotisé par l'idée de justice, il prit parti avec son intransigeance coutumière.

Les débuts de sa vie musicale, plus difficiles à démêler, se conforment mal aux traditions de la biographie des compositeurs illustres. On ne l'a pas vu, enfant prodige, éblouir sa famille de ses improvisations et noircir des portées avant de savoir seulement ce que c'est que la musique. On ne lui connaît qu'un maître avant le Conservatoire, qui ne fut certainement pas le premier (1), le seul, en tout cas, qu'on l'ait jamais entendu nommer, un simple maître de piano, Charles Delioux (2). Il ne le nommait pas sans reconnaissance. Ce virtuose, alors réputé, avait-il, comme musicien, plus de culture et de goût que n'en laissent supposer ses abondantes productions spéciales ? S'il a fait connaître à son élève quelques bons auteurs, son rôle,

(4) Un vénérable violoniste alsacien, M. Stern, né en 1832 et mort en 1917, directeur du Conservatoire de Colmar avant 1870 et plus tard professeur de solfège à l'École Monge, se souvenait fort bien d'y avoir eu Albéric Magnard parmi ses élèves… et de ne lui avoir rien appris, tant l'enfant était déjà au fait, vers dix à onze ans, des éléments qui se peuvent enseigner dans des classes de ce genre.

(5) Charles Delioux de Savignac, né à Lorient en 1830, s'était, paraît-il, formé très tôt, comme pianiste, et sans professeur ; mais il avait été élève de Barbereau pour l'harmonie et d'Halévy, au Conservatoire, pour la composition : il avait même, en 1847, concouru pour le prix de Rome. Après un petit acte, *Yvonne et Loïc*, joué au Gymnase en 1854, il se spécialisa dans la composition pour le piano et donna, dans le style favori du temps, une centaine d'œuvres aux titres romantiques : le *Son du Cor*, le *Carnaval Espagnol*, les *Bohémiens*, le *Lac*… Il publia aussi un *Cours d'Exercices*, qui eut son heure, et quelques mélodies vocales ; l'une, notamment, sur les paroles d'Alfred de Musset que devait reprendre, vingt ans plus tard, son élève, le *Rhin allemand*, qui fut chanté par Faure à l'Opéra en 1870.

outre le mécanisme, a dû se borner là ; et l'on ne sait trop quand ont commencé, quand ont fini ses leçons. Avec lui, Magnard était devenu bon exécutant. Il le resta longtemps. Dès le collège, il se plaisait à réunir ses camarades pour leur jouer, passionnément, les maîtres qu'il aimait, Chopin surtout. A Ramsgate même, il avait un piano dans sa chambre et trouvait pour complices un Révérend — et sa flûte. Rien cependant ne manifestait en lui l'intention de devenir compositeur un jour (1). Tout au plus avait-il montré, sans paraître y attacher d'intérêt, à l'un des amis qu'il a toujours estimé le plus, une ou deux petites compositions pour piano, du genre brillant, à la Delioux : elles ne laissaient rien présager de ce qu'il est devenu. Cet ami, Augustin Savard, un peu plus âgé que lui, fils de

(1) Le Révérend Dr Egon, ancien professeur au collège de Ramsgate, m'a communiqué des souvenirs personnels sur le séjour d'Albéric Magnard en Angleterre, intéressants à rapporter ici. « Il jouissait, écrit M. Egon, du privilège d'une chambre séparée pour faciliter son étude du piano, et dans cette chambre nous avons passé des heures musicales très heureuses... Quelquefois nous nous amusions à jouer à quatre mains ; mais c'est dans les concertos pour flûte et piano que nous trouvions notre bonheur suprême. La relation de professeur à élève se perdait dans la musique. Nous étions comme deux enthousiastes emportés par notre dévotion à l'art musical. Ce trait commun nous attirait l'un vers l'autre, et le professeur et l'élève ne furent bientôt plus que des amis. Il me parlait souvent de son bien-aimé « Erard » qu'il avait chez lui à Paris, et son ambition était d'arriver à la perfection d'un pianiste français nommé, je crois, Planté. » On se demande si sous cette ambition de virtuose, si peu d'accord avec sa nature, Magnard n'en cachait pas déjà une autre. En tout cas, on le voit exiger une large place pour ses études musicales.

musicien et destiné à la musique, fréquentait alors la classe de Massenet.

Toute l'adolescence d'Albéric Magnard avait été absorbée par les soins d'une éducation complète d' « honnête homme », et ce caractère insoumis conservait de la déférence pour les désirs paternels : caractère concentré, réflexion et volonté viriles dès l'enfance, et quelque chose de farouche que le jeune homme, en dissentiment profond avec le milieu où l'avait porté l'ascension rapide de son père, tenait de la simplicité de ses premières années. S'étonnera-t-on qu'étant ainsi fait, il ait couvé longuement, silencieusement, une vocation que personne, autour de lui, ne devait comprendre ? Phénomène sans doute unique entre les grands musiciens, il restait, si jeune, maître de lui au point d'attendre, pour écrire, qu'il possédât les lois de l'écriture. Cela risque d'être compté pour preuve que sa vocation manquait de spontanéité : cela, en réalité, n'est qu'un trait de nature. Teodor de Wyzewa, qui dans sa jeunesse avait eu de l'intimité avec Magnard, pensait que l'idée générale de l'art et de sa fonction morale avait précédé et dominé en lui l'idée particulière de la musique. Jugement pénétrant, à retenir pour la définition profonde de son esprit, mais jugement de littérateur, pour qui ne comptent les caractéristiques musicales de l'homme ni de l'œuvre. A nous en tenir aux débuts, la rapidité, l'éclat d'études techniques entreprises bien tard, puis la richesse proprement musicale qui éclate au travers de l'imperfection de ses premiers

ouvrages, témoignent chez Albéric Magnard de dons spéciaux qui ne pouvaient le mener qu'où il est allé; mais chez la plupart des artistes, la révélation comme fortuite de tels dons précède le développement de la vie intérieure, lui donne même son impulsion, la modèle, provoquant la vocation : il semble au contraire que chez Magnard, seul au fond de soi, la vie intérieure, se développant la première, ait cherché dans le cercle des productions humaines son mode d'expression naturel, consulté ses moyens, pesé son choix et mûrement élu la musique.

Ce n'est donc qu'en sa vingt-deuxième année que ce musicien, le moins « amateur » qu'on puisse, malgré sa fortune, imaginer, échappe aux apparences d'une éducation musicale d'amateur. A la rentrée d'octobre 1886, il se présente au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de Théodore Dubois. Il venait de faire un premier voyage à Bayreuth, où la représentation de *Tristan et Iseult* l'avait éperdument exalté, et Savard, au même moment, remportait le prix de Rome : deux circonstances qu'il est permis de voir intervenir dans ses dernières réflexions.

Au bout d'un an, Magnard, reçu élève pour l'harmonie, se fit en même temps admettre comme auditeur — c'était la coutume — dans une classe de composition : celle de Massenet. Il se montrait peu communicatif, mais attentif et appliqué, « docile », c'est le mot de Théodore Dubois, qui ajoute : « En deux ans, je n'ai jamais entendu le son de sa voix. » Cette doci-

lité étonnera qui ne connaît que superficiellement Magnard. Chez Massenet, il suivit avec zèle la filière austère du contrepoint, mais pas une fois ne consentit de soumettre à l'auteur de *Manon* quelqu'un de ses essais de composition. Il marquait sans ambages où s'arrêtait — à la grammaire — sa confiance dans l'enseignement officiel. Cet enseignement purement empirique, il faut le dire, ne daignait alors connaître que le théâtre, et de l'espèce la plus vaine, ou plutôt cette forme amphibie qui demeure, sous le nom de « cantate », le sujet exclusif et saugrenu du concours pour le prix de Rome (1). Au reste, la préparation de concours successifs était le but et le mobile uniques et toute la méthode de toutes les études au Conservatoire : c'était peu pour l'esprit déjà mûr d'Albéric Magnard. A peine avait-il entamé sa seconde année d'études, qu'il se déclarait incapable d'en supporter une troisième (2). Il sortit en effet du Conservatoire, au mois de juillet 1888, mais avec un premier prix d'harmonie, premier nommé, dès son premier concours.

A la classe de Théodore Dubois, il s'était lié, lentement, prudemment, à sa manière, avec Guy Ropartz, qui devait rester son ami le plus intime : nature élevée, d'homme et d'artiste, digne en tout d'une pareille amitié.

(1) C'était l'époque où Ambroise Thomas, alors qu'on lui parlait de la nécessité de réformer sur ce point les programmes de l'établissement qu'il dirigeait, répondait avec hauteur : « Vous ne trouverez pas un musicien pour se ravaler à être professeur de symphonie ! »

(2) Lettre à Vincent d'Indy [fin 1887].

Tous deux vénéraient César Franck, encore méconnu profondément. Tous deux le voyaient, au Conservatoire même, où il professait l'orgue, méprisé et moqué presque de tous. Beaucoup d'élèves étudiaient en même temps l'orgue et la composition. Il arrivait que les deux classes se tinssent au même instant. Ces jours-là, dans une petite salle dont les vitres crasseuses tremblaient avec le pavé bruyant du faubourg Poissonnière, les élèves se pressaient autour du piano pour recueillir la flamme et le miel des lèvres de Massenet ; et l'on voyait, au bout d'une heure, s'entr'ouvrir timidement la porte sur une face divine entre ses favoris d'avoué ; c'était le « père Franck », qui, las de se morfondre tout seul devant son orgue, venait, avec ses yeux clairs et son grand sourire, implorer quelque élève, rien qu'un, le plus humble élève, de lui venir tenir un peu compagnie (1). Cet étrange spectacle donnait à réfléchir. Magnard et Ropartz ne tardèrent pas à changer d'école : mais tandis que l'un allait directement au Maître, l'autre, attiré par la virtuosité orchestrale, l'intelligence plus moderne et l'esprit combatif du prophète, s'adressait à Vincent d'Indy, avec qui, d'ailleurs, il venait de se trouver mis en relations.

Villemessant avait mené le *Figaro* à la toute-

(1) Il faut ici faire une exception pour M. Gabriel Pierné. C'est sans doute le seul élève commun des deux classes qui, si jeune qu'il fût alors, ait laissé voir, dans une partie importante et la meilleure de sa production, l'influence directe de César Franck.

puissance. Francis Magnard était devenu son principal collaborateur, puis, en 1879, son successeur à la direction. Un des écrivains les plus écoutés de Paris ; un écrivain excellent, naturel et concis ; un homme très simple, droit, timide, au fond, et sans vanité. On le disait sceptique, parce qu'il avait de l'esprit, encore plus de jugement, une parfaite indépendance, qu'il haïssait le mensonge, et qu'ayant souffert de la vie, il se défiait des grands sentiments affectés. Sceptique, sans doute, en politique et en philosophie, mais en rien de ce qui touchait à l'honneur ou à la justice ; cachant sous son mépris ostensible des gens une sensibilité nerveuse et un bon cœur, de vraies naïvetés, des joies d'enfant. Sceptique — c'était le mot d'un de ses meilleurs collaborateurs, Saint-Genest, — par excès de probité. Caractère dont la vérité ne se révélait, chez le père, que dans la vie intime : il faudra nous en ressouvenir devant l'art éloquent où se révèle, si différent en apparence, le caractère du fils.

Le pavé de Montmartre avait été abandonné pour les élégances tranquilles de Passy. Boulevard Montmorency, depuis 1884, le directeur du *Figaro* jouissait d'une vie luxueuse avec cette fièvre que laissent les privations, mais aussi avec goût, grand amateur d'art, de bibelots et de fleurs. Près de lui, et bien averti par lui, son fils connut ce que Paris comptait alors de plus intelligent et de plus brillant. Le milieu, tumultueux et léger, bigarré, peu sûr, pouvait lui rester moralement et socialement antipathique ;

mais son cerveau d'artiste, y trouvant une nourriture sans prix, savait en profiter autant que le juger. Tout, d'ailleurs, n'en était pas suspect. Les Magnard fréquentaient particulièrement la maison fort recherchée de Robert de Bonnières, personnalité aristocratique et fin lettré, que gâtaient un peu les mondanités académiques : un de ces hommes dont l'influence sur leur entourage passe quelquefois la valeur et l'importance de l'œuvre. Il poussait le sens critique, autant dire, jusqu'à la maladie. Le jeune Albéric, qui possédait aussi, de naissance, cette redoutable faculté, en subit, pour la vie, la contagion. En même temps se déterminait, dans un logis meublé de purs vestiges du dix-huitième siècle, sa prédilection pour cette époque exquise de l'art français. Enfin la beauté et l'élégance originales de Mme Henriette de Bonnières, type spirituel de la coquette littéraire à la mode, blonde et mince à n'y pas croire, lui avaient inspiré une passion juvénile, qui resta sans doute celle de Chérubin pour la Comtesse, mais avec de quoi marquer sur une nature aussi profonde : une des causes, les premiers élans de la puberté passés, de cette misogynie têtue, qui procéda chez Albéric Magnard — on le vit par la suite — d'une surestime de la femme, comme son mépris de l'homme d'une conception trop généreuse de l'humanité.

Dans ce salon se formaient du même coup la sévérité caustique de son caractère, son esprit et son goût : il devait y rencontrer aussi l'homme qui ferait sa formation musicale, et c'est chez les Bonnières qu'un soir

il lui apporta sa première partition. « J'ai montré l'orchestre de ma *Suite* à d'Indy, écrit-il à la fin de 1888, c'est entièrement à refaire... Commencé l'exécution d'un poème symphonique où il est prouvé que la femme absorbe toute l'activité de l'homme et qu'un jeune guerrier qui l'a fuie comme la peste a eu raison. Quant au drame, il dort — d'un sommeil agité. » (1)

Deux ans auparavant, il s'écriait en sortant du théâtre de Bayreuth, un soir de *Tristan* : « Que c'est beau, que c'est vrai ! Il n'y a rien que la femme ici-bas... Que deviendrais-je si nous ne nous rencontrions jamais ? » (2)

Du poème symphonique, nul n'a su rien de plus : seule trace d'une besogne que Magnard ait entreprise sans la mener au terme. On est tenté de croire que ses esquisses ont pu servir au drame dont il parle en même temps, et qui est *Yolande* (3). Il y travaillait

(1) Lettre à G. Ropartz, 20 décembre [1888].

(2) Lettre à E. Cordonnier [août 1886].

(3) Il est plus vraisemblable encore d'en reconnaître quelque chose dans un morceau, d'une valeur extrêmement inégale, que Magnard composa pour l'*Almanach de l'Escrime*, publié en 1889 par son maître d'armes, le célèbre Vigeant. C'est une sorte de petit poème descriptif intitulé : *En Dieu mon Espérance et mon Espée pour ma défense*, et écrit pour le piano ; mais la note qui l'accompagne dans le supplément du *Figaro* (6 mars 1889) où il fut reproduit, le désigne expressément comme une réduction de l'orchestre. Il comporte deux parties en violent contraste. D'abord une prière, un fort beau *choral*, réalisé rigoureusement à quatre parties ; puis un *allegro* tumultueux, informe, qui semble dépeindre les péripéties d'un combat singulier, encadré par les fanfares du champ clos ; l'ennemi abattu, le *choral* reparaît en

depuis peu, écrivant lui-même, comme il fit pour tous ses ouvrages dramatiques et ses principaux poèmes chantés, les paroles avec la musique.

Jusqu'à sa sortie du Conservatoire, à vingt-trois ans, il avait fort peu composé ; tout au plus les *Trois pièces pour piano* (op. 1) et quelques *Poèmes* de l'op. 3. Les premiers temps qu'il fréquentait faubourg Poissonnière, encore tenu par l'École de Droit, il disait, oubliant — ou jugeant — ses tentatives de l'époque de Delioux, qu'il n'avait jamais composé et ne s'en voulait point presser. Les premières leçons d'harmonie avaient suffi pour qu'avant d'écrire il sentît la nécessité de savoir écrire. Retard initial qui fut une grande avance, et le fit libre, dès ses premières productions, de suivre sa personnalité, toute semblable à ce qu'elle devait être toute sa vie.

Aucun de ses ouvrages ne remonte au-delà de 1887. Nous possédons assurément, publié par lui, tout ce qu'il a composé, sauf la dernière œuvre, qui périt avec lui, et nous pouvons nous fier à la chronologie que son esprit méthodique et sans détours établit dans ses publications. Cependant la seconde des *Trois pièces*, *Feuillet d'Album*, très schumanienne encore, avec déjà l'accent et certaines tournures des *Promenades*, aurait été composée la première (1). Entre les deux pièces fuguées n° 1 et n° 3, ainsi disposées pour la symé-

action de grâce pour finir, et l'on reconnaît déjà là l'instinct constructeur de Magnard.

(1) Témoignage de Guy Ropartz.

trie du recueil, un pas a été fait qui les daterait vraisemblablement du début et de la fin des études de contrepoint. L'empreinte de l'enseignement de Massenet s'y reconnaît comme dans les leçons d'harmonie du concours d'Albéric Magnard (1). A les comparer, la « basse donnée » surtout, à celles d'autres lauréats, on sent la plume conduite par un instinct de combinaison très spécial et quelque chose qui déjà dépasse l'esprit du devoir scolaire.

La *Suite dans le style ancien* (op. 2) venait évidemment d'être terminée quand Magnard la soumit à Vincent d'Indy. Son premier travail avec lui fut de la remanier, au moins pour l'orchestration. Quant aux *Six Poèmes* publiés en 1891, ils sont très visiblement de dates différentes, et c'est la date des derniers qui a fait assigner au recueil le numéro d'op. 3 (2). *A Elle*, la pièce qui l'ouvre, allégorie amoureuse d'un romantisme assez échevelé, doit avoir été composée, paroles et musique, en 1887. Elle fut chantée, le 13 mars 1888, à la Société Nationale. Dans l'accompagnement, très orchestral, et d'un wagnérisme qui date, le pianiste se déchaîna avec une intempérance qui laissa l'audi-

(1) On les trouvera dans les *87 Leçons d'Harmonie*, publiées par Th. Dubois (au *Ménestrel*, Heugel et Cie, éd.).

(2) Magnard tenait si exactement à l'ordre dans lequel il avait rangé les pièces de ce recueil, qu'il a fait recommencer le premier tirage où cet ordre avait été bouleversé par l'imprimeur. On trouve encore des exemplaires de cette édition fautive, dont la couverture, pour comble, porte le titre de : *Pièces pour piano*, reproduit d'ailleurs par le supplément musical du *Figaro*, qui donna, le 8 juillet 1891, l'*Invocation*.

toire atterré ; et ce fut la première révélation publique du nom d'Albéric Magnard. On n'a de date certaine que pour le quatrième poème : *Nocturne*, qui se placerait à la fin de 1888 (1), manifestant sur les précédents un progrès qui devient décisif dans les deux dernières pièces : *Ad Fontem Bandusiæ*, sur le texte latin d'Horace, et *Au Poète*, fort beau sonnet de Guy Ropartz. Un autre petit poème, qui ne figure pas dans le recueil et dont Magnard avait également écrit les paroles, déclaration passionnée plus directe encore que *A Elle*, parut sous le titre de : *A Henriette*, dans le *Figaro musical* de février 1892. Il doit dater au moins d'une année plus tôt (2). Si wagnérienne qu'en soit la musique et si imparfaite encore la forme, on y trouve comme un pressentiment de certains accents de *Guercœur*.

Magnard a travaillé avec d'Indy quatre années environ, d'un effort obstiné, malaisé, la conscience jamais satisfaite, comme il travailla toujours. « Quand quelque

(1) « J'ai revu ce bon Hirsch, à qui j'ai dédié un *Nocturne* sans doute un peu tonal. » (Lettre à G. Ropartz, 3 [janvier 1889].) P.-R. Hirsch, poète et pianiste extraordinairement doué, mourut phtisique à vingt ans, au grand chagrin de Magnard et de Ropartz qui l'affectionnaient vivement. C'est lui qui accompagna *A Elle* au concert de la Société Nationale. Sur le programme de son concert de 1899, Albéric Magnard indique lui-même les trois poèmes : *Invocation*, *Nocturne* et *Ad Fontem*, comme datant de 1888-1890.

(2) Dès le 26 mars 1891, Henry Gauthier-Villars, dans les articles fameux qu'il signait, à l'*Echo de Paris* : « l'Ouvreuse du Cirque d'Été », appelle Albéric Magnard « l'astucieux compositeur d'*Henriette* ». (V. *Bains de Sons*, Simonis-Empis, éd. 1893.)

chose ne va pas, je le recommence plutôt dix fois. Je claquerai ou je vaincrai, à moins que je n'aie rien dans les intestins, ce qui est encore possible. Doute de soi-même : effroyable ! » (1)

Ces leçons, de libres entretiens plutôt, furent pour le maître lui-même l'ébauche du cours de composition qu'il devait un peu plus tard professer à la *Schola Cantorum*. Toutes les formes et toutes les époques de la musique y étaient méthodiquement passées en revue. Dans l'œuvre complet des classiques, Magnard recevait la révélation d'un monde que son instruction première le laissait à peine deviner. On lui avait montré la combinaison savante des notes : dessous, voici qu'il découvrait, à commencer par Bach, la vie même ; et il allait au-devant de la démonstration, traduisant son émerveillement, comme un enfant, par des cris et des danses sauvages. Elle était loin, la « docilité » morose et réticente du Conservatoire ! Les discussions, avec son nouveau maître, ne manquaient pas, mais toutes enthousiasme et confiant abandon. Déjà solide sur l'harmonie et le contrepoint, Magnard apprit avec Vincent d'Indy la fugue, la construction musicale — dont au Conservatoire ne pénétrait aucun soupçon — et l'instrumentation.

Ses essais, un peu dispersés, s'étaient jusque-là bornés presque à la perspective des salons ; ils s'orientaient vers le théâtre; mais la logique et l'audace de sa nature,

(1) Lettre à G. Ropartz [février 1889].

assurées au contact d'un tel maître, voulaient que son premier effort sérieux se portât tout de suite vers le sommet : la symphonie, qu'il n'a cessé de considérer comme la manifestation parfaite de la musique, avec le quatuor, sorte de symphonie sublimée. Il écrivit pendant ces années d'études sa première symphonie, dont l'enfantement fut extrêmement laborieux (1889-1890), acheva en 1891 la partition d'*Yolande*, commencée en 1888, et Vincent d'Indy a encore « assisté » — dit-il lui-même, et l'on saisira la nuance, — à la composition toujours difficile, embarrassée, « interminable » de la deuxième symphonie (1892-1893). Magnard désormais ne prend plus de leçons ; ou plutôt il a appris à les demander directement, jusqu'à la mort il ne cessera de les demander aux chefs-d'œuvre des maîtres. Sans présomption, — car il est toujours mécontent de soi, — mais le vouloir ferme et le penser clair, il sent le temps venu de courir son propre risque. Les *Promenades*, pièces pour piano écrites pendant qu'il terminait sa deuxième symphonie, préludent à une phase nouvelle : le style se détend, s'assouplit, la tiédeur d'un souffle sentimental soulève les pages : une personne est entrée dans sa vie, qui deviendra sa femme.

* * *

Il était nécessaire d'insister sur le détail de cette première période pour combattre une légende. Albéric Magnard, quoi qu'on en ait dit, ne donne pas

dans les billevesées de l'autodidactisme. Il faut ne rien connaître de lui-même, de son esprit juste et sain : rien de sa musique ni de sa conception de l'art, qui met à la base le savoir et la tradition. Un indépendant de cette espèce naît avec le sentiment que la véritable liberté de l'homme se prépare dans la docilité studieuse de l'enfant. A aucun âge il n'est assez collégien pour imaginer que l'étude fane l'originalité. Nous avons vu avec quel scrupule Magnard tint à apprendre son « métier » avant de s'essayer dans son art, avant même d'affirmer sa vocation. De son idéal il était sûr et n'avait besoin que personne le redressât ; mais cet idéal était haut, bien haut pour son âge : il fallait, à le réaliser, autant de discipline que de flamme, une technique imperturbable, la connaissance de la musique tout entière. Magnard recevait de ses maîtres ce qu'ils savaient, il n'imitait point ce qu'ils faisaient. Il voulait qu'on l'instruisît : sa maturité précoce se fût mal accommodée qu'on le gouvernât. Vincent d'Indy l'avait compris, et le temps que Magnard étudia avec lui n'est pas seulement dans sa vie une période scolaire : il ouvre la période de développement de sa personnalité, dont la technique musicale n'est qu'un élément. Dans la musique même, ce que l'esprit de Magnard cherche, découvre, acquiert, élabore en son for, c'est ce qu'il tire en même temps des grands spectacles de la nature et de l'art, de ses lectures ou de ses conversations, de la comédie de l'existence parisienne comme des voyages qu'il fait, le

plus souvent avec son père et les Bonnières, ou Wyzewa, en Belgique et en Hollande, en Allemagne, en Italie, en Sicile, en Palestine : c'est le principe de beauté ou de vie que manifeste la diversité infinie des esprits et des formes, qui apparaît aussi bien dans un tableau que dans un poème, dans un meuble de style que dans un paysage, dans une sentence morale ou dans une grande action que dans une symphonie. En tout et de tout, il cherche à apprendre. Période d'acquisition ; et par cette raison autant que par la fièvre de la jeunesse, période où la vie de Magnard a le plus d'activité extérieure. On peut la prolonger jusqu'à la mort de son père, à la fin de 1894.

Il est alors assidu aux concerts, bien qu'il s'écarte avec soin des coteries diverses de « jeunes » qui ont pour accoutumé d'y tenir bruyamment leurs assises. Il ne regarde non plus au voyage de Bruxelles, de Bayreuth ou de Dresde pour chercher l'intérêt que refusait obstinément aux musiciens le répertoire de nos théâtres lyriques. Il se passionne pour les exécutions, exceptionnelles encore, des œuvres de Franck ou de Vincent d'Indy, sans que l'esprit critique, d'ailleurs, cède en lui rien de ses droits : fût-ce en s'adressant à son maître, il juge avec une surprenante liberté, qui n'est pourtant irrespect ni suffisance. Il s'impatiente, beaucoup plus, certainement, que Franck lui-même, quand la Société des Concerts du Conservatoire retarde

la première audition de la *Symphonie en ré mineur* (1); il souffre davantage de voir indifférents à l'importance de cet événement un public et une presse qui font de la plus sotte baliverne un événement artistique ; il comprend, comme la plus belle leçon qui se propose à la jeunesse d'un musicien, le contraste de cette humble existence d'organiste courant le cachet, de professeur artisan que laissent ses confrères au bas bout de la table, et d'une création destinée au resplendissement des phares ; compare avec la vie enchantée des auteurs à succès dont l'œuvre se disperse au même vent que la cendre ; prend la notion du faux poids de la gloire, et pense, à vingt-quatre ans, que l' « artiste qui ne puise pas sa force dans l'abnégation est ou près de sa mort ou près du déshonneur » (2).

Un idéalisme si sévère n'est pas commun à cet âge. On le voit encore moins communément associé au sens des réalités. Le souci de compléter son éducation par la pratique va engager Magnard un moment dans une voie la plus fréquentée, naturelle aux musiciens qu'appelle une carrière bourgeoise ou servile, une voie où de meilleurs musiciens, souvent, sont

(1) « J'ai tardé à vous répondre, voulant avoir quelques renseignements plus précis à vous donner au sujet de la Symphonie de Franck. Bondissons ! On ne la donnera qu'en février. Il est tant de choses à exécuter de nos jeunes maîtres, pense-t-on au Conservatoire, que Mr Franck peut bien attendre. Oh ! les malheureux que le hasard a gratifiés de génie et de pauvreté ; oh ! les mufles que le hasard a gratifiés de stupidité et de richesse ! » (Lettre à G. Ropartz, 20 décembre [1888].)

(2) Lettre à G. Ropartz, jeudi [fin février-mars 1889].

tenus par la nécessité, perdent bien du temps, rencontrent des souffrances qui trempent leur génie, quand elles ne l'effondrent pas ; mais la nature ni la destinée d'Albéric Magnard n'y avaient que faire. Quel bénéfice, même d'expérience, pouvait-il attendre, pour l'approche de son idéal, quand il voulut exercer le métier de sous-chef d'orchestre au Casino de Royan, pendant les trois mois de l'été de 1891 ? Une de ces inconséquences où trop de logique entraîne. Il en voulut tâter ainsi qu'il avait tâté du Conservatoire, et, méthodique et modeste, faire comme les autres, lui qui était né pour faire tout le contraire. Sans doute la présence d'un chef d'orchestre encore jeune, déjà excellent, l'avait-elle attiré : Léon Jehin, qui l'année précédente avait donné, à Royan même, la première audition de la *Suite dans le style ancien* (1) ; un

(1) Cette exécution eut lieu, le lundi 18 août 1890, pour servir d'introduction à une conférence de Francisque Sarcey sur « Béranger et ses chansons ». La *Gazette des Bains* déclara que « cette délicieuse musique, applaudie vivement, avait quelque chose de la mâle harmonie de Wagner mêlée à la douceur de l'école moderne française ». Auparavant, Magnard avait déjà pu entendre son petit ouvrage, à peine terminé. Il y avait alors une dizaine d'années que deux hommes, animés d'un zèle et d'un désintéressement admirables : Jules Bordier, faible compositeur mais assez bon chef d'orchestre, et le comte Louis de Romain, avaient fondé à Angers l'une des plus importantes et des plus utiles sociétés symphoniques modernes, la première de cette valeur que nous ayons eue en province. En seize ans, l'*Association Artistique d'Angers* donna 500 concerts et contribua puissamment à l'éducation musicale de notre pays. Puis elle disparut : la stupidité provinciale, attisée par on ne sait quels tripotages politiques, l'avait tuée. Presque du coup, Bordier mourut, en 1896, avant d'avoir achevé sa cinquantième année. Le 27 octobre 1889, cette société mettait à son pro-

homme, assurément, sur qui compter pour se préparer à conduire un jour soi-même l'exécution de ses propres ouvrages. Ce n'était guère le lieu. Qui ne connaît ces petites scènes de villes d'eaux ou de bains de mer, où passe presque chaque soir un spectacle nouveau, répété à la diable avec des éléments incohérents! On ne confie pas à un apprenti les rênes de ces carrosses branlants et de ces attelages hasardeux. Magnard, du reste, connaissait tout en musique, excepté ce qu'on appelle « le répertoire » et les « traditions ». Il s'aperçut vite qu'il ne se risquerait pas sans imprudence à tenir le bâton en public. L'emploi moins aventuré lui restait de répétiteur au piano et de chef des bruits de coulisse ou des instruments de fantaisie. Il n'en prit pas moins de peines, ni moins sérieusement; sua sang et eau pour engager à propos les quinze choristes de *Miss Helyett*; pantela devant les problèmes du synchronisme de la cantonade avec l'orchestre; rata quelques entrées de triangle; sentit fortement le comique de sa situation, sans savoir s'en amuser. Sa silhouette acerbe et grave l'étonnait lui-même, circulant en habit de soirée parmi ces cabotins de troisième ordre et ces actrices « en chair, en os le plus souvent », qui se sentaient observés sous leur maquillage « corporel et intellectuel » par sa verve perspicace. Il était riche et il savait la musique : deux choses qui leur paraissaient incompa-

gramme diverses œuvres de Ropartz, qui vint diriger le concert. Magnard l'avait accompagné et, à la fin d'une répétition, l'orchestre lui donna lecture de sa *Suite*.

tibles entre elles et plus encore avec ses fonctions. Il était franc et il était bien élevé : on le regardait en intrus. Entre le bleu du ciel et le bleu de la mer, il lui fallait s'enfermer dans une atmosphère fétide, n'y trouvant rien d'humain que platitude hostile. La musique ? qu'elle était loin ! Il s'assombrissait, pestait du temps gâché, s'enrageait à travailler quand même, n'y parvenait plus : ce fut un des moments les plus chagrins et les plus découragés de son existence (1).

La véritable leçon pratique, un compositeur la prend au concert, au théâtre, dès que son œuvre y trouve accès. L'occasion, d'ordinaire, lui en manque le plus dans le temps qu'il s'en peut le moins passer. Les débuts de Magnard furent au contraire le temps de sa vie où il obtint le plus d'exécutions de ses ouvrages. Cela va de soi : son père vivait. Et de se voir joué, applaudi même, flatté par la critique, parce qu'il était « le fils du *Figaro* », lui fut particulièrement amer. Son expérience de musicien en tira avantage ; mais, pour toute sa vie, la détermination lui en resta d'attendre qu'on lui vînt demander ses œuvres, plutôt que se résigner aux plus naturelles démarches pour les porter

(1) Lettres à G. Ropartz, à V. d'Indy, à E. Cordonnier (juillet-septembre 1891). « Je suis entré dans une période de désespoir aigu..... Je n'ai pas écrit une note depuis le prélude d'*Yolande*, c'est-à-dire depuis six mois. Tout ce que j'ai fait me donne des nausées et je méprise ce que je pourrais faire. C'est ce dernier sentiment qui m'inquiète, car il me mènerait tout droit à l'atrophie de la volonté, dite impuissance. » (6 juillet.)

au jour. On n'ignore pas combien directeurs et chefs d'orchestre savent rendre vaines ces attentes-là.

La *Suite dans le style ancien*, d'un placement facile, eut notamment des exécutions assez fréquentes, avant de tomber dans un oubli que sa saveur de jeunesse ne mérite vraiment point. Après Royan, elle fut encore exécutée en entier ou par fragments, les années suivantes, à Marseille, par Gabriel Marie ; à Genève, par Gustave Doret (1893) ; à Paris, aux Concerts d'Harcourt et (en mai 1894) par cette Société des Grandes Auditions musicales de France, qui s'occupa quelquefois de compositeurs français. Même, pour comble de fortune, Charles Lamoureux en avait daigné donner un morceau, le *Menuet*, tout entier, au Cirque d'Été, le 4 janvier 1891 (1). Il fallut quatorze années de là pour que le nom d'Albéric Magnard reparût sur l'affiche d'un « grand concert » à Paris.

Rendons justice à l'indépendance de nos chefs d'orchestre : le jeune compositeur n'était pas orphelin quand Lamoureux lui rendit sans l'avoir ouvert le paquet de sa deuxième symphonie ; et ce ne fut pas du vivant de Francis Magnard qu'Edouard Colonne s'aperçut, une fois en sa longue vie, de l'existence d'Albé-

(1) Magnard, naturellement, lui avait présenté et s'attendait à le voir accueillir toute la *Suite*. « Lamoureux m'a joué un morceau sur cinq de ma suite d'orchestre, et m'a prévenu après l'affichage pour que je ne regimbe pas. On n'a pas sifflé et toute la presse est tombée en admiration devant le fils de son père : cette platitude m'a fait vomir ; l'œuvre eût été de quelque pauvre bougre, on n'eût pas assez trouvé d'injures pour lui. » (Lettre à E. Cordonnier, samedi soir [janvier 1891].)

ric. Une petite mélodie, le *Nocturne,* parut, en 1898, aux concerts à orchestre réduit qu'il donnait alors, le jeudi, au Nouveau-Théâtre, devant quelques oisifs.

C'est à la Société Nationale qu'on entendit, le 18 avril 1891, deux morceaux de la première symphonie, exécutée intégralement pour la première et, jusqu'ici, dernière fois, deux ans plus tard, par l'Association Artistique d'Angers. La seconde symphonie dut attendre trois ans, que Guy Ropartz eût fondé les Concerts du Conservatoire de Nancy. Mais *Yolande* fut représentée, le 27 décembre 1892, un an seulement après l'achèvement de la partition, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (1). Avec un chef d'orchestre et des artistes de premier ordre, cette représentation satisfit grandement l'auteur, excepté les chœurs. Il les avait chargés, dans la coulisse, d'un rôle des plus importants, et malgré son expérience de Royan, ne l'avait pas fait facile. Un accident, le soir de la « première », arrêta l'appareil électrique qui met en communication le chef d'orchestre avec le chef des chœurs derrière le décor : ce fut le désarroi. La mise en scène, aussi, eut des maladresses ; certains épisodes prêtèrent à sourire, et ce petit ouvrage, plein de qualités ardentes et fortes, mais trop long, compact, d'un wagnérisme qui paraissait alors

(1) Les directeurs de la Monnaie étaient alors Stoumon et Calabresi ; le chef d'orchestre, Philippe Flon. Les principaux rôles d'*Yolande* furent chantés par Mlle Chrétien (depuis, Mme Chrétien-Vaguet) et M. Seguin. Il fut sérieusement question, l'hiver suivant, que la pièce de Magnard parût à l'éphémère Théâtre-Lyrique de l'Eden, dirigé par Verdhurt.

troublant, d'une personnalité à la fois qui manquait de liant, fit une chute retentissante. Il suffisait à Albéric Magnard d'avoir pu lui-même juger son œuvre, et l'on voit dans sa correspondance avec quelle lucidité (1). D'ailleurs, on l'avait pris au sérieux, âprement discuté : ce n'était pas pour lui déplaire. Le public de Bruxelles n'avait pas la frivolité de certains publics parisiens. La représentation d'*Yolande* ne resta pas sans fruit, et il se forma en Belgique un milieu où la musique de Magnard se répandit, grâce au zèle du critique d'art Octave Maus et du grand violoniste Ysaye, bien avant qu'en France (2).

(1) Il écrit à V. d'Indy, le 29 décembre [1892] : « J'ai vu nettement ce que j'ai fait... Tout ce qui dans une pièce ne se rattache pas à l'idéalisme est dit trop familièrement ou plutôt est mal dit, car je ne vois pas encore la forme qu'il faudrait... En somme, le côté purement réaliste d'*Yolande* est manqué, sinon au point de vue musical, du moins au point de vue littéraire et théâtral, et certes je ne m'y attendais pas..... L'orchestre ne sonne pas trop fort, mais la musique est trop serrée et la continuité de la trame symphonique est parfois pénible. Il y a de bonnes choses dans la première scène, dans l'arrivée de Robert et dans la fin. Somme toute, *Yolande* me paraît un essai plein d'inexpérience, mais j'ai conscience d'avoir fait mon possible et de n'avoir eu en écrivant cette partition que des préoccupations d'art. »

Magnard a toujours conservé cette clairvoyance objective à l'égard de ses propres ouvrages : sa correspondance en offre des exemples sans nombre. Par exemple, à propos de la *Sonate pour violon* (lettre à P. Dukas, 6 mai [1902]) : « Je vous trouve trop indulgent pour le final, qui est trop divers de rythmes et trop court de motifs. » A propos du *Trio* (lettre à P. Poujaud, 6 juillet 1905) : « Le premier mouvement est peut-être trop concis et le final pas assez. Ce serait là un défaut grave d'équilibre. »

(2) Je suis obligé de laisser sur ce point une lacune regrettable dans la biographie d'Albéric Magnard, les circonstances n'ayant pas encore permis de réunir en Belgique les documents nécessaires.

Dès le 19 août 1893, Albéric Magnard fut même invité à diriger en personne, au Casino de Blankenbergh, le premier concert entièrement consacré à ses œuvres, le seul qui ait encore eu lieu, hors celui qu'il organisa lui-même à Paris quelques années plus tard. Sans se dissimuler qu'à la fin de la séance la salle était beaucoup moins pleine qu'au commencement, Magnard trouva une jouissance inexprimable à faire lui-même exécuter sa musique par un orchestre jeune et vibrant. Il n'était déjà, probablement, pas meilleur chef qu'il ne fut toute sa vie ; pourtant on l'accueillit bien. L'événement eut de quoi satisfaire aussi son humour. Le directeur de l'important Casino de cette plage à la mode se nommait Boulvin, gros mangeur, gros buveur, et le reste, sans prétention artistique aucune, ni surtout musicale, mais fort lancé dans le parti ultra-catholique et collaborateur de son journal attitré : le *Patriote*. On y avait soutenu *Yolande*, aux jours de chaude polémique qui avaient suivi la représentation, et ce bon « géant barbu », illuminé par le sujet mystique de l'opéra, crut faire un coup de haute politique au profit d'un auteur bien pensant. Magnard en goûta l'imprévu, avec tous ceux qui connaissaient l'extrême liberté de ses opinions (1). Quelle saveur plus âcre il eût goûtée, s'il avait pu prévoir dans quel sens et au profit de quelles idées certaines gens, un jour, exploiteraient sa mort ! On ne se trompe pas moins sur le caractère de son art. Les jeux

(1) Lettre à G. Ropartz, 26 août [1893].

des méprises humaines ont leurs victimes de choix.

Quels qu'aient été les motifs de Boulvin, il mérite qu'on retienne son nom : cet innocent a fait pour le débutant ce que nul, depuis, n'a songé à faire, ni pour le musicien dans la plénitude de son admirable maturité, ni même pour l'héroïque victime de la guerre.

Dans le même temps, la situation d'Albéric Magnard le porta naturellement à une autre forme d'activité, où il insista peu : on ne sait guère aujourd'hui qu'il aurait pu marquer aussi dans le journalisme. Au *Figaro*, la critique musicale était tenue, d'une façon assez insignifiante, par un homme dont on ménageait les services et les attaches. Francis Magnard réservait le poste, aussitôt libre, à son fils ; car, pour un père, la critique est un métier avouable plus que la composition. Puis, il devenait de mode que les compositeurs recherchassent ce moyen de défendre leurs idées — à moins que ce ne fût leurs intérêts. Sur ce qu'en pensait Albéric Magnard, les témoignages s'accordent peu. Il ne semble pas que ses intentions se soient bien fixées, et ses quelques essais ne les éclaircissent guère. Ces articles ne concernent pas tous la musique, et aucun, presque, n'a été écrit que pour rendre quelque service artistique. Albéric Magnard n'a pas utilisé à autre chose l'autorité exceptionnelle que lui donnait le *Figaro*, et peut-être n'eût-on pas attendu de l'esprit acrimonieux et récriminatoire qu'on lui prête, qu'il n'eût jamais écrit contre quelqu'un.

L'occasion de prendre parti, d'ailleurs, ne se présenta point jusqu'à la mort de son père ; et il n'a publié aucun article depuis. Il avait une occupation meilleure : sa musique. Il avait aussi l'esprit trop critique pour faire ce que nous appelons de la critique, qui n'en est pas toujours ; et l'on ne voit pas comment il eût vécu, dans ce triste métier, avec son habitude, non seulement de ne rien dire qu'il ne pensât, mais de dire tout ce qu'il pensait.

J'ai relevé dans la collection du *Figaro* une douzaine d'articles signés d'Albéric Magnard (1). On en trouvera des extraits à la fin de ce volume. Une étude beaucoup plus développée sur la *Synthèse des arts,* parue dans la « Revue de Paris » du 15 septembre 1894, couronne la série. Ce dernier morceau, du plus vif intérêt, s'exprime sur la musique, la poésie, la peinture, avec une conviction wagnérienne bien de son temps, qui n'atteint en la moindre façon la droiture du jugement, la sûreté du goût ni la clarté de l'expression.

Les articles du *Figaro*, quelques-uns fort courts — de simples « Au jour le jour », — sont tout à fait, avec de l'inexpérience, dans la manière du journal et de l'époque, même d'un peu plus loin : Magnard

(1) Voici les dates et les titres de ces articles : *Les « Troyens » à Carlsruhe* (3 articles : 6, 8 et 10 décembre 1890) ; *La Collection Vigeant* (25 février 1892) ; *Le « Chant de la Cloche » à Amsterdam* (6 avril 1892) ; *L'inauguration du chemin de fer de Jaffa à Jérusalem* (2 articles : 1er et 8 octobre 1892) ; *Ysaye* (31 août 1893) ; *Félix Mottl* (18 mars 1894) ; *Pour Rameau* (29 mars 1894) ; *Au Louvre* (6 mai 1894) ; *Une traduction de la Walkyrie* (16 juillet 1894).

affectionne, et pas seulement dans le journalisme, une tournure de plaisanterie et un ton satirique qui ne laissent pas de rappeler, avec un autre fonds, qu'il fut le filleul d'Albéric Second. On y peut trouver çà et là des choses ordinaires, ordinairement dites ; mais on ne lit pas un écrit, pas une lettre d'Albéric Magnard, sans remarquer la précision frappante et la saveur de la pensée ; les qualités, on ose à peine dire : du style, tant il est direct et naturel. Comme son style musical, cela est d'un homme qui n'écrit que pour dire ce qu'il a à dire et ne dit rien de plus et le dit, dès la jeunesse, avec autorité ; d'un homme, le plus étranger à toute affectation, pour qui le bon sens n'est pas une qualité péjorative, ni la belle humeur ; qui n'en déteste que mieux la platitude, et qui a de l'esprit, mais qui n'en fait pas ; qui met en tout de l'ardeur et de l'émotion, jamais d'emphase. Articles sans prétention, bien qu'à propos de tout, et pas seulement de musique, ils remuent quelque idée : récits de voyage, visites de musées ou de collections, comptes-rendus d'exécutions d'œuvres françaises à l'étranger, comme les *Troyens* de Berlioz à Carlsruhe, — occasion de son début, en décembre 1890, — ou le *Chant de la Cloche*, de Vincent d'Indy, à Amsterdam ; silhouettes vivement croquées, chaleureuses présentations au public parisien d'artistes étrangers qui dans leur pays avaient montré du dévouement à la musique française, comme Félix Mottl et Eugène Ysaye. Un article « Pour Rameau » acheva de déterminer, en 1894, l'éditeur Jacques

Durand, un ancien camarade de collège de Magnard, à entreprendre avec son père la monumentale édition qui rétablit enfin en sa place le plus grand de nos musiciens. Il faut aussi, très certainement, attribuer à Albéric Magnard l'inspiration des articles du *Figaro* qui, en 1892, mirent à la mode ces « Chanteurs de Saint-Gervais » qui rendirent l'être à l'une des formes les plus belles et les plus pures de l'art ancien.

Avec son mince bagage, c'est alors un homme connu beaucoup plus qu'il ne le sera quand il aura donné ses plus beaux ouvrages. En dépit de lui-même, il fait partie de ce « Tout Paris » qu'il exècre et méprise. L'exécution d'un tout petit morceau de lui aux Concerts Lamoureux, après celle du Casino de Royan, est pour la *Vie Parisienne* prétexte suffisant à le placer dans une galerie de « Musiciens de l'avenir » (1). L'auteur, qui signe : Wotan, paraît assez averti, et peut-être bien du côté de Magnard lui-même, car il place à côté de lui ses amis Ropartz et Savard, entre César Franck, d'Indy, Saint-Saëns, Chabrier, Paul Vidal, Bruneau : avenir assez éclectique ! Magnard est présenté comme « élève de Massenet et l'un des plus fidèles disciples de d'Indy. Quelques pièces de piano ont commencé à établir sa réputation dans le public..... Signe particulier : très fort en escrime, élève favori de Vigeant. Et quand Vigeant se trouve

(1) Numéro du 4 avril 1891.

trop boutonné, le maître escrimeur prend son violon — comme Ingres ! — et fait fuir son élève. » Magnard a en effet la passion de l'escrime. Il n'y voit pas seulement un parfait exercice du corps, mais la plus fine éducation de la volonté, de la spontanéité, du sang-froid ; comme une morale du muscle, qui discipline l'esprit.

Et le portrait-charge est excellent, qui le représente, allègrement rageur, en tenue et en action d'assaut : un Magnard vif, fluet et flexible comme son fleuret. Il a, à cette époque, le visage encadré d'une barbe courte qui l'adoucit, donne à sa fermeté régulière plus de finesse, plus de songerie au regard. De si mince extraction, tout dans sa personne impatiente accuse de la race. L'accueil abrupt, violent en son discours, souvent brutal, et salé, il garde un mélange d'extrême courtoisie, quelque chose dans ses boutades les plus fortes qui sent son gentilhomme à la mode ancienne : une de ces figures comme les peint Saint-Simon, où le moindre trait a un relief qui la fait unique ; une figure en qui se dépense trop de vie pour aller sans contradictions, et dont la noblesse, la fierté, l'énergie tendue se soulagent en singularités familières. Imprudent et réfléchi, entreprenant et sceptique, hargneux, distant, et bon infiniment : pas d'homme qui, dès l'enfance, ait inspiré plus d'attachement à quelques-uns, plus d'éloignement au grand nombre. Il est plein de petites excentricités, de manies qui d'un autre paraîtraient vulgaires : exubé-

rant et secret ; profondément mélancolique et furieusement joyeux ; du dernier raffinement intellectuel et coutumier des plaisanteries les plus grosses et les plus grasses, sans craindre même le pire calembour, et souvent par pudeur d'une souffrance ou d'une émotion ; crevant de vie et tenant la mort pour amie ; ne vivant que pour le travail, uniquement adonné aux spéculations supérieures de son art, le cultivant comme une vertu, et poussant le bon goût jusque dans la chère et le confort : et il est assez fashionable, malgré sa grande simplicité d'humeur, il ne hait pas d'étonner par sa mise, tantôt recherchée, avec un faible, qu'il avoue, pour les gilets remarquables, tantôt négligée à dessein, dans un certain goût de mystification. L'exaspérante affection de la peau qui devait le tourmenter toute sa vie le força bientôt de se raser jusqu'aux lèvres. Ce n'était pas encore, chez nous, une élégance américaine. Un soir, rendant visite à un ami, il se vit indiquer par le portier, qui ne le connaissait point, l'escalier de service : jamais il ne fut si content.

On a dit son caractère infernal. On l'a dit neurasthénique. Il était sans doute plein de défauts : colérique, défiant, presque sauvage, mais le plus sain du monde, le plus droit, mené, en toute chose, par une volonté inflexible, et sincère vis-à-vis de quiconque autant que de soi-même (1). On le croyait dur, hautain, acariâtre,

(1) « N'allez pas croire que je me permette de vous juger et de vous donner des conseils. Je ne m'en trouve pas digne. Vous avez de grandes qualités de sociabilité, de douceur, de tolérance

souvent il le paraissait être : méprisant et rude aux indifférents, inexorable pour les sots. Magnard, qui professait pour l'ironie une prédilection toute gauloise, la maniait sans amabilité ni ménagement. Malendurant, il avait de terribles coups de boutoir; mais le fond vrai de sa nature était affectueux, enthousiaste, gai avec une véhémence rabelaisienne. Il avait eu l'enfance gâtée à la fois par la sécheresse de l'abandon, par le spectacle d'un milieu où l'humanité n'était qu'intrigue, vice ou complaisance, par la facilité enfin d'une existence trop rapidement élargie. L'idée le gagna qu'il pouvait fort bien se passer de la société tout entière, qui ne valait rien, et même de ses amis quand l'envie de solitude le tenait. Misanthrope, comme son père, à raison même de sa magnanimité, il disait tout le premier qu'il n'eût pas été le même si sa mère avait vécu. Il aima peu de gens, et jamais du premier coup, comme il ne se laissa prendre en aucune chose aux engouements instantanés de la mode; mais les gens qu'après les avoir éprouvés il aima, encore qu'il défendît contre les plus chers la retraite de sa solitude intime, connurent en lui une sollicitude, une constance sans limites. Si jamais il consentit à ces démarches, à ces sollicitations qui lui répugnaient, ce fut pour eux, et souvent; jamais pour lui. Et il n'était pas à proprement parler insociable :

qui me font défaut et je sais trop bien, hélas ! combien il reste en moi d'ignominies ataviques, égoïsme, jalousie, brutalité, despotisme, etc....... Tâchons de devenir meilleurs. » (Lettre à E. Cordonnier, 13 décembre [1899].)

s'il repoussait sans formalités les fâcheux, il aimait échanger des idées, estimant que chacun y gagnait, et partager ses émotions artistiques, fût-ce avec de simples camarades, qui eussent de la franchise et du feu ; il aimait faire de la musique avec eux, tenir de longues discussions, où il savait écouter et quelquefois se rendre. Écrivant de Bayreuth, un jour, il remettait à son retour d'exprimer ce qu'il venait d'y ressentir : « La langue écrite ne suffirait pas, elle est trop précise » (1). Il aimait causer.

C'était aussi des visites aux musées, aux expositions, de longues promenades au Bois de Boulogne, que, grand marcheur, il parcourait en tout sens chaque matin ; et tantôt il s'échappait en plaisanteries énormes, tantôt son admiration flambait avec une verdeur de termes et une ampleur de gestes qui convenaient mal aux lieux publics.

Cet homme, de travail si rassis, et cependant d'une telle activité physique, trouve dans l'ardeur même et l'absolu de la pratique des contraires un équilibre rare chez ceux qui possèdent des qualités ou des défauts extrêmes. Rien de tout cela, pourtant, n'empêche qu'il s'ennuie — le mot, même, ne lui suffit pas — sans mesure et presque sans trêve. Il s'ennuie parce que, rêvant la perfection, il n'a pas un esprit à vivre enfermé dans son rêve ; il vit trop dans la vie, sans illusions sur lui-même, sur son œuvre, plus que sur

(1) Lettre à G. Ropartz [août 1889].

autrui : il lui semble vivre dans la banlieue de son idéal.

Sa jeunesse, au fond, souffre du même mal que sa triste enfance. Dans son milieu, c'est un phénomène invraisemblable que ce jeune homme qui cherche dans la carrière musicale autre chose qu'un moyen aimable de ne rien faire, et sa façon de concevoir la vie, l'art, d'engager son avenir, frappe de stupeur sa famille et son entourage (1). Il y a bien de douloureuses sortes de déclassés : c'en est une que l'homme qui prétend affranchir sa carrière des préjugés de son milieu, et ne sait rompre avec les conditions de vie ni les affections auxquelles le lient la naissance, l'habitude et l'éducation. Problème insoluble, dont chaque donnée lui est un intime froissement. Il pense s'élever, et chacun autour de lui le voit déchoir. Même la grande intelligence de Francis Magnard est trop infectée de parisianisme, trop desséchée par sa profession, il comprend trop peu la musique pour comprendre son fils (2) ; et de son côté, l'admiration, le respect qu'Al-

(1) « Tous les amis de mon père, mon père lui-même, commencent à m'observer avec une curiosité qui frise la malveillance. On ne conçoit pas qu'un homme de mon âge méprise ce que tant d'autres vénèrent : les succès faciles, l'argent, les petites femmes sans défense. Ah ! tonnerre de Dieu ! j'ai encore cette idée fausse rivée à l'intellect, que je suis un artiste et qu'il me faut remplir ma tâche ; sans quoi je serais depuis pas mal de temps à l'état de pourriture de cimetière. » (Lettre à E. Cordonnier [fin 1890].)

(2) « Quand Albéric me joue la musique qu'il aime, disait Francis Magnard, il m'embête ; et si je lui faisais jouer celle qui me plaît, je l'embêterais. »

béric a voués à son père vont surtout à l'écrivain, au directeur de journal, au professionnel ; il connaît sa droiture, aussi sa bonté : il déteste la vie de l'homme.

Francis Magnard s'était remarié (1). Albéric, en termes affectueux qu'on ne peut soupçonner d'hypocrisie, a dédié sa *Suite dans le style ancien* à sa belle-mère. C'était une femme assez cordiale, mais qui venait de bas, et la moins capable d'apporter dans la maison l'atmosphère d'intimité, de calme, de dignité qu'il eût fallu. Elle entraîna la nervosité du père dans une existence de plus en plus bruyante, instable et démontée, entre l'hôtel du boulevard Montmorency toujours traversé de monde, les saisons d'eaux, les voyages à la mode, et deux propriétés admirables, à Ardillères, près de Limours, et à Deauville, où Francis Magnard satisfaisait sa passion des fleurs. Albéric tâchait à se tirer de ce tourbillon capricieux. Il aimait rester seul à Ardillères pendant que ses parents voyageaient ; à Paris, s'ils allaient à Ardillères. Maître du logis, il recevait à son tour, et, n'ayant plus à respecter leur sommeil, organisait des « débauches de musique » dans le petit appartement mansardé qui lui appartenait, au second étage de l'hôtel. Il l'avait déjà rempli de belles choses, à l'exemple de son père, et aussi d'une étrange collection de têtes de morts, de toutes matières et de toutes

(1) Mme veuve Francis Magnard, née Olympe Broyez, est morte le 13 avril 1916.

grosseurs. Jusqu'à deux ou trois heures du matin, infatigable, il jouait à ses amis Beethoven, Bach, Wagner, Chopin encore, Schumann toujours, rien de lui-même. Vers minuit il descendait chercher à la cave quelque bouteille de choix, à l'office quelque pâté, pour faire la joie complète et bien balancée. Il finit, la vie commune avec ses parents devenant chaque jour plus épineuse, par prendre, au mois d'octobre 1893, une habitation particulière, rue Raynouard, dans une vieille maison d'où la vue s'étendait par-dessus la Seine.

Au commencement de septembre, il était convoqué à Brest, pour accomplir un de ses stages d'officier de réserve. Une épidémie l'ayant fait brusquement contremander, il ne voulut pas suivre ses parents dans une de leurs turbulentes randonnées et s'installa, tout seul, à Ardillères. Temps de retraite, qu'emplit de réflexion et d'effervescence le sentiment de l'indépendance ouverte devant lui ; tandis qu'il orchestre sa deuxième symphonie et travaille aux *Promenades*, *Guercœur* commence en lui sa lente gestation ; en même temps, il frémit déjà du désir et de l'effroi d'entreprendre un quatuor à cordes, « forme la plus pure et la plus haute de notre art » (1) et la plus redoutable à aborder.

Une époque de sa vie va se clore, et sur le moment, il lui donne plus de regrets qu'on l'eût pu croire (2).

(1) Lettre à P. Poujaud, 22 mars [1904].

(2) « Je m'installe 51 rue Raynouard. C'est une autre vie qui

Ce qu'il attend de sa nouvelle existence, ce qu'il veut de toute la force de son vouloir, c'est la libre sécurité du tête-à-tête avec son travail ; mais si nul n'a plus jalousement défendu que Magnard sa solitude, nul n'en a eu le sentiment plus profond, ni plus amer. Il la voit s'étendre un peu plus chaque jour (1). Pendant qu'il reste, pour lui-même, éloigné de l'idée du mariage, — et il le restera, peut-on dire, jusqu'à la veille, presque, de ses noces (2), — ses amis, l'un après l'autre, se marient : c'est, au moins pour un temps, les perdre beaucoup. Guy Ropartz, en 1894, s'en va prendre la direction du Conservatoire de Nancy, séparation la plus sensible de toutes, à laquelle Magnard, vingt ans depuis, ne s'accoutumait point. Enfin il ne comprend

commence pour moi, au fond, à mon grand regret. » (Lettre à G. Ropartz, 26 août [1893].)

(1) « Je sens venir le moment où je ne verrai presque plus les amis de mon âge, éloignés, dispersés, mariés. La musique me reste ; mais, hélas ! la production me devient de plus en plus pénible, si pénible que je vois l'impuissance apparaître dans le lointain, ce qui me jette dans d'effroyables spleens. C'est une douleur atroce dont ne peuvent se faire une idée que les artistes qui l'ont éprouvée. Et à qui la dirais-je ? A une maîtresse ? elle me consolerait sans me comprendre. A mes parents ? ils commenceraient à avoir des craintes pour ma raison. A d'Indy ? à Savard ? ils sont pleins de confiance en le présent, en l'avenir, en tout.... Seulement donc à quelques bons vieux comme vous, encore qu'ils ne comprennent pas plus que les autres. » (Lettre à E. Cordonnier, 24 [juin 1892].)

(2) « Votre lettre m'a fait grand plaisir, elle m'a donné l'impression que vous êtes heureux. Puisse cette joie intime et tranquille vous rester jusqu'à la mort !... Mon isolement s'accentue depuis la mort de mon père. Je sens au reste qu'il n'y a pas de remède et que le mariage ne me réussirait pas. » (Lettre à E. Cordonnier, 8 mai [1895].)

qu'en voyant mourir son père, brusquement, après une cruelle opération, combien, malgré leur désaccord à peu près continu, ils s'aimaient. C'était un peu plus d'une année après l'avoir quitté et bien tôt encore, avant la trentaine, pour une pareille perte. Année de transition, dont le *Quintette*, après l'achèvement des *Promenades*, fut le fruit : son premier essai dans la musique de chambre, et le premier ouvrage où se dessinent les véritables caractères de son art : le début de sa vie d'homme.

*
* *

Cette vie, jusqu'à la catastrophe, s'est déroulée sans autres événements que ceux qu'on inscrivait jadis aux gardes de la Bible de famille: la mort de son père, le 18 novembre 1894 ; son mariage, le 15 février 1896, avec Mme Julia Creton; la naissance de ses enfants, deux filles : Eve, le 2 mars 1901 ; Ondine, le 11 avril 1904. De ces événements, aucun n'a déterminé dans sa production un de ces élans ou de ces arrêts, un de ces tournants qui marquent la carrière de presque tous les artistes. L'œuvre d'Albéric Magnard se déroule sur un plan supérieur à la vie, d'où retombe un écho idéal de la vie. Sa succession régulière, patiente, sereine, quelque peine qu'elle ait coûtée, voilà toute l'histoire du musicien. Pas une aventure, pas une anecdote.

Vie, cependant, d'une plénitude et d'une chaleur sin-

gulières, absorbant à l'entour les manifestations en tout ordre de la beauté, s'en nourrissant pour passer toute dans l'œuvre. Magnard, instruit, et très instruit, par l'étude et les voyages, de toutes les formes de la littérature et de l'art, de la nature et de la philosophie, court les galeries autant que les concerts, lit de vers ou de prose autant que de musique. Il a la passion de la couleur, jusqu'à regretter, parfois, de ne pas peindre. Les finesses de la lumière le mettent en extase. Pas de musicien qui ait eu l'œil aussi sensible et aussi cultivé, l'esprit aussi meublé de connaissances substantielles et diverses ; pas un non plus, que sa solide raison ait mieux gardé des chimères synesthésiques, protégé plus sûrement contre la confusion du musical avec le pittoresque, le littéraire ou le métaphysique. Si bien homme de son temps par sa curiosité et son goût universels, il remonte ainsi aux purs classiques, enfermés dans la spécialité de leur art. C'est par où tant de gens se sont trouvés embarrassés de le comprendre.

Au moment qu'il terminait le *Quintette*, Magnard formait le projet de l'*Ouverture* (1). Sous l'impression de la mort de son père, il en interrompt la composition, et le *Chant funèbre* montre sa personnalité totalement révélée, au choc d'une douleur profonde. Au mois de juin 1895, il achève cet émouvant ouvrage

(1) Et il écrivait à Guy Ropartz : « Quant à mon drame, je me tâte. Il est bon de savoir où l'on va avant de s'embarquer. »

pendant un fécond séjour en Auvergne, reprend l'*Ouverture*, hésite encore « entre une symphonie ou son drame » (1), ce *Guercœur* dont l'entreprise, depuis trois ans déjà, l'intimide et l'attire. Il recueille en même temps des impressions de nature et des échos populaires. Il rencontre un jour une paysanne aux yeux singulièrement bleus qui chante et danse toute seule, jolie et drôle, dans la poussière d'une route : le thème et le rhythme formeront le scherzo de la troisième symphonie, tandis que la « pastorale » se souviendra du paysage. Afin, sans doute, de s'assurer encore la main, il s'est, en effet, décidé pour la symphonie, qu'il écrit en 1896.

A la fin de cette année et le reste de l'hiver, on lui voit pour la dernière fois une activité musicale extérieure à sa propre production. Vincent d'Indy, que devaient longuement retenir à Bruxelles les répétitions de *Fervaal*, lui avait commis l'intérim de sa classe de contrepoint à la Schola Cantorum. Ce Conservatoire de la rive gauche venait d'être fondé, et si, plus tard, il a pu, comme toute créature humaine, se donner quelques torts, on ne peut oublier qu'il a déterminé dans l'enseignement de notre art et jusque dans notre senti-

(1) Lettre à G. Ropartz, 9 juillet [1895]. Magnard a particulièrement aimé l'Auvergne. Il y a fait de nombreux séjours, plusieurs saisons à la Bourboule. Il avait un été habité un petit village, Besse-sur-la-Couze, près du lac Pavin, dont la solitude lui plut tant qu'il parla de s'y faire construire une maison. Une autre fois, en 1902, il loua le petit château ancien de Neussargue : il y aurait composé l'*Hymne à la Justice*.

ment de la musique une évolution dont le bienfait se sent encore. Milieu très particulier, un peu fermé d'esprit comme de fait. Au fond du quartier religieux et studieux à la fois de la montagne Ste-Geneviève, loin dans la rue St-Jacques, un vieil hôtel qui prend des airs de séminaire. La salle de concerts est une ancienne chapelle. L'austérité et la négligence du lieu vont jusqu'à l'ostentation. Des élèves un peu provinciaux s'y abritent, timides, d'habitudes réservées. Magnard tout d'abord les éblouit par un vêtement à carreaux qui recélait l'éclat multicolore d'un gilet breton ; les stupéfia par sa science à la fois libre et rigoureuse, qui prenait pour bases l'imagination et la vie ; les ahurit en exigeant qu'on mît dans un contrepoint à deux parties « de son cœur et de son sang », et finalement les terrorisa par le despotisme de son enseignement comme par la hardiesse de ses propos. A un jeune abbé, dont le patronymique même était féminin, il demanda une fois, à propos d'un contrepoint manqué, s'il était bien sûr d'être un homme, en termes à faire rentrer sous terre un singe. Ce fut une fuite de toute la classe ; et Magnard, un jour, se trouva seul avec un petit méridional, original et fin : Déodat de Sévérac, qui voulut rester son élève et fut son unique élève. Signe d'intelligence à la louange de l'un comme de l'autre, car on n'imagine point deux natures si différentes d'artistes ni d'hommes.

C'est probablement vers la même époque que

Magnard s'aperçut qu'une de ses oreilles devenait dure. Il en souffrit, et aussi dans son orgueil ; dans son goût de la conversation encore, qu'il suivait mal quand la réunion était nombreuse. Ce n'alla jamais au point de le gêner dans la pratique de son art. Certaines de ses façons d'écrire et d'instrumenter s'en ressentirent pourtant, qui n'étaient pas toujours imitation voulue de Beethoven.

Il serait bien de son caractère que de cette épreuve même, et dans l'atmosphère de la pénible crise de conscience qui secoua, pendant ces années, le pays entier, fût sortie la résolution d'attaquer enfin le grand ouvrage, si caractéristique, où se cristallisa la pensée de sa jeunesse, l'ouvrage qui attendait l'heure, depuis quatre ans déjà, au fond de son esprit. *Guercœur* est le seul exemple dans sa carrière d'un projet si longtemps porté, pendant que d'autres compositions s'élaboraient. La production de Magnard se réglait peu à peu sur un ordre patient. Mener divers travaux de front, c'est un procédé que d'autres estiment d'économie pratique. Chaque chose que Magnard entreprend le possède trop à fond, sa conscience lui impose trop rigoureusement de s'y donner tout entier : ce n'est qu'une œuvre terminée, qu'il peut penser à une autre œuvre. L'exception de *Guercœur* s'explique assez par la taille de l'entreprise, la nature insolite du sujet, l'âge même de Magnard et sa claire raison. Plus tard, un projet formé, l'exécution suivra d'autant plus vite qu'elle lui paraîtra plus difficile ; à trente ans, il la dif-

fère encore : l'idée est de celles qui veulent être mûries ; elle ne s'est longtemps présentée à lui que sous une forme incomplète. L'exécution décidée, elle ira sans relâche au bout, l'absorbant exclusivement quatre années au moins. Vers la fin de 1897, il achevait le premier acte ; au début d'octobre 1898, deux tableaux du second étaient sur pied ; avec le printemps de 1899, commençait la composition du troisième acte, qui durait encore au milieu de juillet : puis, l'orchestration, pour laquelle Magnard, se défiant de son inexpérience, s'est toujours senti peu de facilité. « Ça va moins vite que je n'espérais », écrit-il à Guy Ropartz, le 9 février [1900], en terminant le premier acte. En août, il travaille au second. Il s'écrie enfin, le 1er mars 1901 : « Fini *Guercœur* ! j'en ai par-dessus la tête. Je vais tâter d'une sonate pour piano et violon. » (1)

C'était sa façon d'être excédé par le travail, qu'il se jetait incontinent sur un travail nouveau. Cette fois, d'ailleurs, plus que jamais, l'accomplissement l'avait déçu ; non le poème, qu'il fit imprimer aussitôt et qui a continué de lui plaire ; mais on vérifie le plus souvent chez les compositeurs adonnés à la musique pure, que leurs ouvrages de théâtre marquent un léger recul : c'est un autre monde. Après la troisième symphonie, œuvre accomplie, œuvre toute heureuse de la fin de sa jeunesse, Magnard, trop sensible à l'incertitude du style, au cours même de la composi-

(1) Lettre à G. Ropartz, 1er mars [1901].

tion de *Guercœur*, n'y voulait reconnaître qu'une « œuvre de transition » (1). Il la joua à quelques amis ; il les vit émus de la plus vive admiration, un peu inquiets, au contraire, de la hardiesse de sa conception dramatique : il fut stupéfait.

Dans les premiers jours de 1902, il présenta *Guercœur* à l'Opéra-Comique : aimablement, on l'éconduisit. L'Opéra, à cette époque-là, pour un jeune compositeur français, il était inutile d'en parler.

Magnard n'avait pas encore composé d'ouvrage aussi considérable, et le fardeau lui avait pesé de toute la partie, si l'on peut dire, matérielle du travail : instrumentation, réduction pour le piano ; besognes lentes, minutieuses, qui pour le moindre ouvrage consument un temps disproportionné avec la fugacité de l'audition. Il disait, par plaisanterie, qu'il eût souhaité, pour accomplir ce « fastidieux labeur de plume », quelques domestiques de musique intelligents..... qu'il n'eût pas recrutés au Conservatoire (2). Autre contrainte encore : celle dont toutes les considérations poétiques, scéniques surtout, garrottent le musicien fait aux libertés de penser de la musique pure. Qu'il caractérise bien sa nature essentiellement musicienne, le soulagement avec lequel Magnard, après *Guercœur*, attaquant sa sonate, retrouve une sorte de travail où il se sent maître de lui-même, et déjà, par l'expérience, autrement

(1) Lettre à G. Ropartz, 9 avril [1899].
(2) Lettre à G. Ropartz, 18 septembre [1893].

maître de sa plume ! Il n'a peut-être rien écrit avec cet entrain et cette facilité (1), pour déclarer d'ailleurs, aussitôt la sonate terminée, qu'elle n'était que du « pur rabâchage » (2).

Elle ouvre une série où s'épanouit, au contraire, sa première maturité : en 1902, l'*Hymne à la Justice* et les *Quatre Poèmes*, deux de ses œuvres le plus directement inspirées, comme le *Chant funèbre*, de sa propre vie intérieure ; puis le *Quatuor à cordes*, commencé à l'automne de cette même année, terminé seulement vers la fin de l'été suivant, après bien des peines. A cet instant même qu'il se décidait à l'aborder, il croyait « n'avoir pas la technique nécessaire ». Il n'arrivait au bout qu'avec le « regret de sa témérité », disant, des difficultés qu'il rencontrait : « Je les escamote plutôt que je ne les résous...... Priez Dieu qu'il m'envoie un peu de génie : j'en ressens l'absence plus cruellement que jamais » (3).

Pour son sens critique sans cesse en éveil et son intraitable bonne foi, un moment vient, inévitable, où l'œuvre sur le métier accuse une disproportion, que nous ne pouvons mesurer comme lui, entre le degré

(1) Il semble bien que cela ait été le cas aussi de la 3e symphonie ; car pendant tout le temps qu'il y travailla, on ne trouve non plus dans sa correspondance aucune de ses récriminations habituelles sur la peine et l'ennui que lui cause son travail.

(2) « Tout de même, cela m'a fait plaisir de récrire de la musique sans paroles et sans signification à côté. Il est si doux d'être incompris des gens qui n'aiment pas notre art. » (Lettre à G. Ropartz, 29 octobre [1901].)

(3) Lettres à G. Ropartz, 19 octobre [1902], 19 août [1903].

de maturité précoce de sa conception et les forces trop neuves de son talent acquis (1). Comme tous les artistes de sa valeur morale, quelle que soit la générosité de leur tempérament, il a le travail inquiet, lent, difficile : à ce moment, son travail devient douloureux. Il prend pour impuissance à produire ce qui n'est qu'impuissance à contenter son propre jugement, et pour impuissance grandissante, parce que son jugement croît en exigence. Sa volonté résiste pourtant, et l'œuvre commencée, dût-il en « crever » — c'était son mot, — il faut qu'il l'achève.

Elle ne l'attache que le temps de l'écrire, puis de l'entendre exécuter une fois, peu importe où. Qu'il en puisse lui-même discerner les défauts, il n'en demande pas davantage. Le profit d'expérience est le seul qui compte. L'œuvre que l'artiste produit ne lui doit servir qu'à produire la suivante meilleure (2). C'est affaire à d'autres, aux exécutants, aux amateurs, à la presse, de veiller à sa carrière mondaine. Il la leur abandonne, comme on gravit un rude degré, sans se retourner vers la marche quittée : car il ne doute pas de soi, mais de son œuvre seulement.

Écœuré cependant des obstacles que tout compositeur peu connu rencontre à se mettre en contact

(1) « Tout ce que j'écris me dégoûte de plus en plus, et je souffre toujours plus cruellement de l'écart fantastique qui existe entre ce que je fais et ce que je voudrais faire. » (Lettre à V. d'Indy, 31 décembre [1902].)

(2) Lettre à M. Labey, 10 septembre [1902].

avec le public, Magnard, en ces mêmes années, avait été pris de l'envie d'agir, pour affirmer son existence et donner à ses confrères un exemple d'indépendance et d'énergie. Sa manière était toujours d'agir seul, et sans trop se préoccuper du succès possible. Il voulut se faire son propre chef d'orchestre, et bientôt son propre éditeur. Deux entreprises dont la première fut heureuse, mais sans suites, et l'autre la plus funeste qu'il eût jamais pu concevoir, conduites toutes deux avec cette incomparable inaptitude aux intrigues et aux compromissions du siècle qui ne fut pas le moindre honneur de sa vie.

Pendant une période de dix ans après la mort de son père, pas un directeur de concerts à Paris n'avait mis au programme une page d'Albéric Magnard, sauf une fois Colonne, d'une façon dérisoire. La Société Nationale elle-même, berceau de ses premiers essais, semblait l'oublier. S'il n'eût organisé et dirigé lui-même, le 14 mai 1899, à l'imitation de Berlioz, un concert de ses œuvres ; si, trois ans plus tard, Eugène Ysaye et Raoul Pugno, dans leurs séances de la Salle Pleyel, où courait tout Paris, n'eussent donné la première audition de sa *Sonate*, personne ne se fût douté de l'existence d'un musicien de son nom ailleurs qu'à Bruxelles, qui lui restait fidèle, et à Nancy. Guy Ropartz, en effet, aussitôt installé au Conservatoire de la cité lorraine, en faisait comme le fief musical de son ami. Dès la première année, il avait donné pour sujet de concours aux classes de piano les *Trois Pièces* op. 1. En

même temps, il fondait des concerts symphoniques qui, par l'intelligence et le goût des programmes, des exécutions, et la foi artistique, devinrent rapidement, ou auraient dû devenir un modèle pour l'illustre expérience des grandes Sociétés parisiennes. Il commença, en 1895, à son premier concert, par la *Suite dans le style ancien*, d'y faire entendre les œuvres de Magnard. Toutes, sauf la première et la dernière symphonie, y passèrent, la plupart en première audition et en auditions réitérées. Nancy est le lieu où l'on a le mieux connu Magnard, non sans résistance ; et Ropartz a montré là comment un vrai musicien, qui sait vouloir, peut créer de toutes pièces, orchestre, répertoire et public, un centre musical, fût-ce en province. Il est vrai que Nancy offre des ressources d'esprit : encore faut-il comprendre, partout, que ce n'est pas en suivant la foule qu'on la conduit, ni en la flattant qu'on la corrige.

Magnard, qui se croyait, surtout en sa jeunesse, un peu plus démocrate qu'il n'était réellement (1), affichait du mépris pour le public bourgeois. Il eût préféré parfois, disait-il, « un public de belles brutes, ouvriers et paysans » (2). Annonçant son concert en cette salle du

(1) Il en devait revenir, avec une singulière lucidité : « Le syndicalisme ne peut que croître et embellir. Le suffrage universel, conscient de sa force, va devenir insupportable et nous ferons l'expérience de la tyrannie ouvrière comme nous avons fait celle de la tyrannie monarchique...... Tout cela est odieux, mais l'humanité marche. » (Lettre à G. Ropartz, 10 septembre 1909.

(2) Lettre à G. Ropartz [19 février 1893].

Nouveau-Théâtre, rue Blanche, qui fut souvent l'asile des Concerts Lamoureux, il mit donc le prix des places de cinquante centimes à deux francs cinquante. En eut-il beaucoup plus d'auditeurs? Berlioz, qui savait s'y prendre, n'eût négligé rien pour assurer à son programme le maximum d'attractions et d'effet. Magnard ne s'inquiéta que d'exposer, alors qu'il se croyait, fort justement, parvenu à une étape décisive, le progrès de sa technique et de sa personnalité dans un laps de quatre à cinq années, de sa seconde à sa troisième symphonie. Entre les deux, il plaça l'*Ouverture* et le *Chant funèbre*; et le seul délassement de ce lourd programme, une artiste célèbre, Jeanne Raunay, l'apporta, en chantant avec le style et le sentiment que Magnard aimait trois de ses anciens poèmes : *Invocation, Nocturne, Ad fontem Bandusiæ.*

Epreuve périlleuse, si la personnalité n'eût été du premier ordre. Magnard en sortit vainqueur, bien qu'il eût négligé la plus élémentaire publicité et ne fût alors connu à Paris que dans un fort petit cercle. De ce moment, les critiques de Pierre Lalo dans le *Temps*, de Paul Dukas dans la *Revue Hebdomadaire*, de Pierre de Bréville dans le *Mercure de France*, ouvrirent l'ère de la justice; mais le rayonnement de cet instant n'atteignit point la foule et resta sans lendemain. Quand on y repense aujourd'hui, c'est une chose bien extraordinaire que cinq années aient dû passer, avant que, dans la même salle, les Concerts Lamoureux se décidassent à donner la troisième symphonie. La

seconde et le *Chant funèbre*, il fallut plus de quinze ans, la guerre, et le « fait-divers » tragique de Baron, pour qu'on les vît sur l'affiche d'un concert public à Paris : l'un — pour son titre, probablement, et la circonstance — à la séance de réouverture des Concerts Colonne et Lamoureux réunis, le 6 décembre 1914; l'autre, à un concert dirigé par M. Wurmser, le 17 janvier 1915, dans la petite salle des Agriculteurs de France.

Qu'avait au juste attendu Magnard ? Certaines paroles d'amertume le montrent particulièrement sensible, dans le temps qui suivit son concert, à son découragement personnel comme au silence où son œuvre s'ensevelissait. Tant d'indifférence, en réalité, l'atteignait peu, et surtout ne l'arrêtait point. Le détachement avec lequel il considérait sa propre musique tenait, autant que de son désintéressement, d'une forme d'orgueil où n'entrait nulle vanité.

Il pensa alors à un autre public, plus choisi, plus réfléchi, qu'on touche plus loin, dans l'espace et dans le temps : celui des lecteurs. Il voulut imprimer lui-même ses ouvrages, par défiance, trop souvent justifiée, des éditeurs et de leur esprit commerçant. Erreur, sous une apparence raisonnable, qui pèse encore, et pèsera peut-être toujours sur les destinées de son art. Le sort l'a faite deux fois désastreuse. Il n'a pas suffi qu'elle arrêtât, sa vie durant, la diffusion de son œuvre : le jour de sa mort, elle a causé la destruction de toute la musique et de toute les planches gravées qu'il avait

entassées dans sa maison. Pour reconstituer son œuvre, sur des exemplaires disséminés, un labeur énorme et dispendieux s'est imposé, dans le moment le plus défavorable et celui précisément qu'il n'eût pas fallu perdre de temps. Etait-ce une prédestination ? A l'époque même où Magnard avait des éditeurs, leur sans-gêne négligent commençait le dommage que devait achever le feu allemand. Si le « fils du *Figaro* » devait être un grand musicien, vouliez-vous pas qu'ils s'en doutassent ? Ses ouvrages antérieurs aux *Promenades* n'existent plus qu'en de rares bibliothèques. Un tirage fait de ces quelques planches qu'on n'avait gravées que par diplomatie, on se hâtait d'en récupérer le métal. Magnard a assez vécu pour goûter la férocité avec quoi l'éditeur de ses premiers poèmes répondait à qui les voulait acheter : « Magnard fondu ! » (1)

Rien de Magnard n'avait été édité depuis les *Promenades*, parues en 1895 chez Durand et fils (2). En 1902, il se décida à faire graver à ses frais la troisième symphonie et les *Quatre Poèmes* ; en 1903, la *Sonate* pour violon et *l'Hymne à la Justice* ; en 1904, avec la partition piano et chant de *Guercœur*, le *Quintette*, le *Chant funèbre* et l'*Ouverture*, le *Quatuor*. Il s'était

(1) Les *Six Poèmes* op. 3 ont été récemment réédités par la même maison.

(2) Ce fut le seul éditeur dont Albéric Magnard, de son vivant, n'eut pas à se plaindre : les *Promenades* furent même exécutées pour la première fois publiquement dans des concerts organisés par la maison Durand, Salle Erard,..... en 1911 !

confié en une imprimerie communiste, persuadé de faire en même temps œuvre sociale, avec sa fougue accoutumée. Il aperçut vite les vices, sinon du socialisme, au moins de certains socialistes, et qu'où il pensait se présenter en camarade généreux, on le traitait en bourgeois exploitable. L'expérience, qui lui avait coûté cher, pour un temps le dégoûta. L'*Hymme à Vénus*, le *Trio* attendirent jusqu'en 1906 qu'il recourût à des industries plus normales. Il leur conserva d'ailleurs l'uniforme disgracieux de ses éditions précédentes, cartonnage d'atlas scolaires, qui, d'un homme de tant de goût, étonnerait, s'il n'en fallait voir l'austérité spiritualiste voulue. Le destin en aura fait une rareté. Magnard s'entêta trop longtemps aussi à prétendre assurer lui-même, et à lui seul, vente et location. Encore fallait-il ne s'adresser à lui que par correspondance ; et qui s'avisait de se présenter en personne, était vite mis dans l'escalier. Ne nous étonnons pas que les œuvres de Magnard ne se soient guère répandues que parmi les amis à qui il les offrait.

*
* *

Quand, au commencement de mai 1904, aussitôt après avoir terminé l'*Hymne à Vénus*, il attaque le *Trio*, c'est toujours en disant : « J'apprends beaucoup à écrire de la musique de chambre, et m'aperçois que je suis encore très ignorant. » (1) Ces deux ouvrages paraissent

(1) Lettre à Guy Ropartz, 11 mai 1904.

annoncer une période nouvelle, coïncidant avec un grand changement extérieur de son existence : il intervient au cours même de la composition du *Trio*, qui se prolonge jusqu'au mois de mars 1905.

Magnard avait terminé sa sonate pendant un long séjour, le troisième qu'il faisait à St-Jean-le-Thomas, dans la baie du Mont St-Michel. Les devoirs du père de famille, après quelques derniers voyages en Corse, dans le Jura, en Italie, l'amenant à rechercher des villégiatures plus stables, le goût lui venait de la vie à la campagne. Dans la capitale incessamment transformée, dans le quartier même auquel, depuis son adolescence, il restait fidèle, il ne trouvait plus d'air ni de tranquillité. « Navré de voir tous les jardins et parcs de Passy disparaître,...... poursuivi par les maisons à six ou sept étages et à dômes en casques de Prussiens, » — on venait de lui construire « une de ces horreurs devant le nez » (1), — il se trouvait, à Paris, de plus en plus isolé au milieu de plus en plus de bruit. Augustin Savard, à son tour, l'avait quitté, pour prendre la direction du Conservatoire de Lyon. Un mouvement musical s'accentuait, avec lequel Magnard ne se sentait point en sympathie. Il éprouvait en outre quelques soucis d'argent : depuis 1902, des changements survenus dans la gérance du *Figaro*, où il avait conservé, par héritage, des intérêts, avaient sensiblement modifié

(1) Lettres à P. Poujaud (17 juin 1904) et à G. Ropartz (15 septembre 1904).

sa situation. Il s'éprenait de l'idée de cette solitude élargie, où règne l'enchantement des cœurs pleins. Il résolut de faire, au début de l'été 1904, son établissement définitif aux champs, assez près de Paris cependant, pour y pouvoir retrouver quand il voudrait le peu qui l'en intéressait. Entre Senlis et Nanteuil-le-Haudouin, au village de Baron, dans l'Oise, il avait acheté un logis ancien, le « Manoir de Javage » ou de la « Fontaine fermée », qu'il rebaptisa, une autre source s'étant découverte : le « Manoir des Fontaines ». Maison très simple, mais de bon style, à un étage, avec de hauts toits de tuiles. Devant, un parc dévalant en terrasses, coupé d'eaux vives, un étang au bas, et des percées, au travers d'arbres magnifiques, sur la forêt d'Ermenonville, chère à Jean-Jacques. Extrêmement sensible à la nature, ses grands spectacles le dominaient jusqu'à l'anéantissement. Les splendeurs de l'Italie, de l'Orient, le sublime de la montagne ou de la mer, loin de stimuler son imagination, la décourageaient (1). Versailles, au contraire, Chantilly, Rambouillet, la vallée de Chevreuse, le ravissaient en le mettant à l'aise. Il se sentait chez lui parmi les aspects modérés de l'Ile-de-France, de la Bourgogne proche :

(1) « L'endroit où je suis — écrivait-il, tout jeune, de Taormine — est d'une beauté tellement extraordinaire qu'il ne peut m'inspirer, au point de vue artistique, que des idées de découragement...... Que sommes-nous devant une telle perfection ? Faut-il croire en Dieu ou en nos nerfs ? Je ne saurais ni travailler ni composer en ce moment : je suis trop débordé par la nature. » (Lettre à G. Ropartz, 14 [avril 1889].)

il les voyait d'accord avec l'art de notre dix-huitième siècle, la littérature du dix-septième, que son goût intact de vrai Français mettait au-dessus de tout.

Sa maison, de dehors presque modestes et tournant le dos à la route, était à son image, pleine de merveilles intérieures (1). Les vieux meubles chargés de faïences et d'argenteries du même temps, les tapisseries et les broderies anciennes, les bibelots rares, les tableaux y étaient disposés avec amour, réunis en partie par son père, en partie par lui-même, à grands frais, car il était trop peu retors pour savoir brocanter. Une *Assemblée dans un parc*, de Pater, et une *Baigneuse*, de Boucher, dignes du Louvre ; un portrait au pastel de la petite Alexandrine de Pompadour, par Drouais, et des *Enfants* de la Rosalba ; une *Chasse* d'Oudry et une *Marine* de Van Goyen ; des paysages de Dupré, de Chintreuil, de Courbet ; un Ricard, son préféré, avec Corot, parmi les peintres modernes. Et des livres ! Belles éditions et reliures de prix ; mais des livres qu'il lisait. Ses auteurs de prédilection, c'étaient, entre les Latins, Lucrèce, Virgile et Tacite ; entre les Français, tous les classiques du dix-septième et du dix-huitième siècle,

(1) Il en est resté une délicieuse statuette de Falconet, mutilée, et le service de vieux Saxe dans lequel Magnard voulait manger tous les jours ; le petit fauteuil ancien garni de cuir dont il se servait à sa table de travail, et qui fait penser à quelque philosophe du dix-huitième siècle ; un canapé et deux bergères Louis XV, avec un tapis de brocart rose, que les officiers allemands avaient tiré du salon sur une pelouse pour contempler confortablement cet incendie où brûlait un homme.

avec un faible pour Diderot — il savait le *Neveu de Rameau* par cœur, — puis André Chénier, Vigny, Musset, Gérard de Nerval, et avant tous les autres poètes, peut-être, Baudelaire ; parmi les romanciers Flaubert, — avec qui l'on peut lui trouver des points de contact particuliers, ne serait-ce que le pénible acharnement au travail de la lime, — Balzac, Stendhal, Mérimée, Maupassant, et le lyrique puissant qu'il discernait sous l'ordure maniaque de Zola.

Retraite de l'artiste et du sage, où ne pénètre rien ni personne d'indifférent. Retraite guettée, — on s'en souviendra à certaines circonstances du drame de 1914 — par cette sottise provinciale, qui ne tolère la supériorité d'un homme ni ne pardonne qu'il veuille vivre à sa guise. Il faudrait un Balzac pour analyser les haines, fertiles en tracasseries hostiles, en calomnies ineptes, qui pendant dix ans assaillirent sans répit cette maison où l'on s'occupait d'art, et point du voisin.

Les petites misères même de ce musicien profondément beethovénien nous ramènent à Beethoven. Il faudrait un Courteline pour conter d'autres tourments, bizarres, ridicules, véritable maladie de la vie quotidienne de Magnard : la difficulté, l'impossibilité bientôt de trouver, de garder surtout des domestiques. Sa pugnacité tournait trop facilement en conflits mille incidents tragi-comiques, qui faillirent une fois aller au correctionnel ; et l'on comprend mal, de si mauvais

caractère qu'il eût toujours été. Soigneux d'ordre, de confortable, ne se passant volontiers du bien vivre ni du bien manger, son intérieur de jeune homme était parfaitement tenu ; et le voici, quelquefois des mois entiers, à défaut de serviteurs, disputant ses heures aux besognes ménagères. Entre deux pages de *Bérénice*, il balaie l'écurie, pompe l'eau, charge le calorifère, ou couche les enfants après qu'il leur a donné la soupe. Sa nourriture vient de la gargote voisine. Il ne peut plus quitter un jour sa maison, et chaque fois qu'il y a prié un ami, celui-ci ne manque pas de recevoir le fatal contre-ordre : la cuisinière est partie! L'existence, au manoir, ne prend pas la « tournure harmonieuse » (1) que Magnard attendait. C'est une de ces existences que du dehors on envie, parce qu'aucun malheur ne les traverse, ni l'angoisse vitale de l'argent; qui paraissent tranquilles, assurées, maîtresses d'elles-mêmes, et que rongent mille difficultés mesquines sans cesse renaissantes, soit que vraiment le sort les accumule avec prédilection sur certains hommes, soit que leur nature plus sensible, inapte à les résoudre, les grossisse démesurément. Pas de maladies, mais des incommodités irritantes; pas de chagrins, mais à propos de tout quelque ennui. Magnard prend les choses avec une sorte de gaîté bourrue et crispée, bien à lui, savourant l'ironie, même à ses dépens, et trop peu romantique pour permettre aux soucis extérieurs d'entreprendre sur son

(1) Lettre à E. Cordonnier, 21 octobre 1907.

travail. « Il est vrai, disait-il de la quatrième symphonie, que l'optimisme en est répugnant... et comique, car aucune œuvre ne m'a donné autant de mal que celle-là et n'a été conçue dans un marasme plus complet. J'ai cru que je ne la finirais jamais » (1). Spectacle admirable de cette âme qui, au milieu des burlesques tracas où se débat la pratique journalière, contre l'exaspération d'un corps souffrant et d'un esprit tourmenté, contre la difficulté, les déboires d'un labeur impitoyable et le dédain des hommes, veut sa propre sérénité, s'y réfugie ardemment et la chante comme une foi, qu'au fond, elle n'a pas.

Malgré tout, « le calme de la campagne guérit cette fièvre qui empoigne les Parisiens à la tombée de la nuit » (2), et Magnard aime son existence à Baron : il l'aime pour sa liberté, le plein air, le cadre charmant qu'elle offre à son besoin continuel de se dépenser, du corps comme de l'esprit. Fort occupé de ne se point laisser, comme son père, appesantir par l'âge, et toujours passionné d'exercice physique, il y donne les premières heures de chaque jour, ne travaillant jamais le matin ; bain froid, jardinage, gymnastique, qui remplace, faute de partenaire, l'escrime. Pour délassement favori, il a toujours la marche : il connaît, mieux que les gens du pays, tous les environs.

Puis, « il y a ici de l'eau, des arbres, de l'air et de

(1) Lettre à G. Vallin, 30 mai 1914.
(2) Lettre à P. Poujaud, 5 juillet 1912.

l'espace, et la vue de ma femme et de mes enfants dans la verdure me repose du panmuflisme. » (1) L'amour des enfants est un trait particulier de sa sensibilité. « Ils sont si purs que nous regrettons tout d'eux, écrivait-il à un père qui venait de perdre le sien : aucune réalité n'assombrit leur souvenir. » (2) Il se souvenait, lui, des réalités de ses premières années et, touchant de sollicitude pour les enfants de ses amis, il se plaisait en gâteries ; il était pour eux « le monsieur qui apporte des jouets ». Il avait traité comme sien un fils de sa femme, d'un premier lit. C'est à amuser ses fillettes, la joie de sa vie, que passe tout son fonds de bruyante gaîté. Il se mêle à leurs jeux en camarade, ou plutôt leur impose les siens, violents, garçonniers : elles ne l'appellent que le « colonel » ; et il eut de l'avancement, devint général, puis ministre !

Plus de voyages lointains ; mais des excursions en famille, quelquefois de plusieurs jours, à bicyclette ou bien en petit tonneau. En 1913, un mois durant, il descendit ainsi la Seine jusqu'à la mer. Tout en lui, jusqu'à son goût de plus en plus circonscrit pour certains paysages, tendait à une harmonie qui rétrécit, il est vrai, son horizon plus qu'il n'eût convenu à son âge et peut-être à sa nature. Il n'entendait presque plus de musique. Le moindre contretemps suffisait pour qu'il reculât devant le voyage même de Nancy et pour ses

(1) Lettre à G. Ropartz, 14 octobre 1904.
(2) Lettre à G. Ropartz, 22 février [1897].

propres ouvrages. Paris ne lui apparaissait plus que « comme une très grande ville de province où l'on ne peut s'intéresser qu'à des petites histoires entre soi » (1), et s'il y allait, c'était pour une exposition plutôt que pour un concert ou une représentation, à moins qu'il ne s'agît d'un ami. Dès qu'on jouait d'Indy, Ropartz ou Savard, il n'avait plus de paresse, pourvu seulement qu'il n'y eût pas trop d'ouvrage à l'office. On le revoyait alors, court, solide, l'air campagnard, flambant d'enthousiasme actif. Il saisissait par son aspect de vigueur alerte en même temps que de sérieux pensif ; comme autrefois, le geste et le parler brusques, tranchants, trépidants d'intime persuasion, et cette allure de sincérité péremptoire qui n'était qu'à lui. Ses traits s'étaient accentués avec une sorte de rigidité, mais entre les longs plis d'amertume, la bouche dédaigneuse gardait de la bonté ; et dans le ferme visage rasé, cuit par le plein air, les yeux de l'enfant étaient restés, pas grands, si clairs, et le regard, malgré sa naïveté, si directement pénétrant, qu'ils faisaient une lumière inoubliable.

Quant à l'Allemagne, l'exploitation mercantile du wagnérisme lui levait le cœur, et depuis longtemps il ne fréquentait plus Bayreuth. Un dernier voyage, pour diriger une exécution de sa troisième symphonie, l'avait mené à Berlin (2). Depuis, deux visions résumaient

(1) Lettre à P. Poujaud, 19 juillet 1909.

(2) Probablement pendant la saison 1905-1906. Magnard y avait été invité par le célèbre pianiste Ferruccio Busoni, qui donnait

pour lui la nouvelle Germanie : son ciel, obscurci par les fumées d'usines ; et de jeunes femmes en toilette décolletée, après le concert, attablées dans un café et buvant du vin rouge. Voyager seul le fatiguait et l'ennuyait ; il refusa d'aller à Moscou, où se devait aussi jouer la même symphonie.

Excès de retraite qui lui suffisait à peine, le campagnard, qu'il fuyait, lui gâtant encore la campagne. Il fût un jour revenu de cet excès-là, comme il savait revenir de tous ceux où le portait son esprit passionné et sans nuances. Sa misanthropie, déjà, tendait à s'humaniser. Il commençait d'en sentir les inconvénients. Il voyait d'ailleurs un revirement, bien restreint et lent, mais certain, se produire à son égard. On s'avisait enfin d'exécuter quelquefois ses œuvres à Paris, précisément alors qu'il le quittait. Il restait froissé de ce que ces « amabilités » lui arrivassent si tard. Il affectait d'accorder du prix aux éloges seulement de ceux qui l'avaient su comprendre dix ans plus tôt. C'était malgré tout un commencement de revanche, après l'inconcevable étouffement du succès de son concert en 1899.

La première audition du *Quatuor* à la Société Nationale, le 19 mars 1904, avait fait sensation, quoiqu'il eût été fort mal joué. Magnard cultivait à rebours le préjugé des réputations faites : il préférait, par principe,

dans la Salle Beethoven, avec l'orchestre de la Philharmonie, des concerts spécialement destinés à faire connaître des ouvrages et des auteurs nouveaux.

des jeunes gens ou des artistes de second plan, pensant les pétrir à sa guise ; sans expérience, d'ailleurs, pour cela, et peu adroit. Soutenus de près aux répétitions, ils lui donnaient satisfaction ; mais tout leur manquait pour imposer au public des œuvres d'un caractère aussi élevé, et c'est ainsi que Magnard, trop souvent, fut victime des interprètes de son choix. Il avait cherché à Bruxelles ceux du *Quatuor* et fait le voyage tout exprès, aller et retour en vingt-quatre heures, pour les faire répéter avant qu'ils vinssent à Paris.

L'exécution de la symphonie en *si bémol* aux Concerts Lamoureux, le 6 novembre 1904, sous la direction de Camille Chevillard, fut suivie de celle de l'*Hymne à la Justice*, aux Concerts Cortot, en décembre. La symphonie eut même tant de succès, qu'en dépit des traditions invétérées de la maison, il en fallut donner une seconde audition le même hiver. La troisième ne se laissa désirer que douze ans.

En 1906, le 14 et le 21 janvier, grâce à l'intelligente activité de Georges Marty, la même symphonie força les portes difficiles de la Société des Concerts du Conservatoire. Le 19 du même mois, le *Trio* fut exécuté pour la première fois aux Concerts Parent ; le 23 avril, les *Quatre Poèmes* à la Société Nationale ; le 13 janvier 1907, l'*Hymne à Vénus* aux Concerts Lamoureux : et l'on se mit à causer d'Albéric Magnard dans les théâtres. Publiée depuis 1904, la partition de *Guercœur* commençait à être connue de quelques personnes, qui en avaient parlé. Gustave Doret, remarquable musicien

et ami de Magnard, ancien et dévoué, était depuis peu directeur de la musique à l'Opéra-Comique. Son influence fut-elle réellement près de faire revenir sur les anciens refus? Une amorce de pourparlers se termina, assez étrangement, en conversations sur *Bérénice*, qui n'en était alors qu'au second acte. Magnard, plus chagrin qu'il ne le voulait montrer de voir toujours repoussée dans le silence l'œuvre capitale de sa jeunesse, moelle de sa philosophie, résolut à ce moment d'en donner au concert un acte, le troisième, et ce fut à Nancy. Exécution admirable de sentiment : « Ropartz a dirigé cela en moine », écrivait Magnard (1) ; et cette page de haute religion humaine excita, le 23 février 1908, même dans le public toujours un peu rétif de Nancy, une émotion profonde. Point d'écho, malheureusement, jusqu'au public parisien ; mais, le 18 décembre 1910, celui-ci entendait à son tour, aux Concerts du Châtelet, sous la direction de Gabriel Pierné, le premier acte de *Guercœur*. Plus scénique que le troisième, il n'en fit pas, au concert, moins d'impression. On peut dire que ces deux journées sont celles où l'on a, jusqu'ici, approché du plus près ce que le génie de Magnard a de plus personnel et de plus grand.

Ni l'une ni l'autre, cependant, n'avaient pu convaincre le directeur de l'Opéra-Comique. Les difficultés de la réalisation théâtrale l'inquiétaient — un metteur en scène de la force d'Albert Carré ! — autant que l'étran-

(1) Lettre à P. Poujaud, 24 août 1908.

geté du poème. C'était là ce qui pouvait, au contraire, forcer l'attention en faveur d'un auteur peu répandu. « C'est cela, disait Magnard lui-même, qu'il fallait donner tout d'abord. Il y avait là des chances de succès. Aucune dans *Bérénice*... Tout se présente droit et s'exécute à l'envers. » (1) Et c'était à *Bérénice*, tragédie intime, volontairement dépouillée de tout attrait extérieur, qu'il fallait l'autorité consacrée d'un nom.

Ne le prenons pourtant pas trop au mot, quand il déclare son œuvre « monotone et rasante », parle de son « ratage », écrit à Ropartz : « Il y a longtemps que je désire vous dédier une œuvre importante. Celle-là l'est par les dimensions et par l'ennui. Je vous l'offre en toute humilité. » (2) Si son impitoyable clairvoyance ne lui permet de rien céler de ses propres défauts, cet esprit modeste autant que fier, et avant tout sincère, a exacte conscience de sa valeur. Il y a de l'orgueil au fond de son excès de sévérité à l'égard d'œuvres qui ne lui paraissent jamais égaler cette valeur. Il sait bien tout de même qu'elles en expriment quelque chose, et, à certains amis, il aime le laisser voir. Par exemple, à celui qui avait attiré son attention sur le sujet de *Bérénice*, il ne dit que : « notre chère *Bérénice* — vous à qui je dois *Bérénice* » (3). En réalité, c'est sa créature

(1) Lettre à G. Ropartz, 2 janvier 1911.

(2) Lettres à G. Ropartz, 3 janvier 1906 et 7 octobre 1908.

(3) Lettres à Paul Poujaud, 24 août 1908 et 19 juillet 1909. Il écrivait au même, le 22 mars [1904], à propos du *Quatuor* : « Je compte que la partition vous intéressera, si je n'espère, hélas ! ni pour vous ni pour moi, en entendre jamais une belle exécution. »

bien-aimée ; de toutes ses œuvres, celle où il a mis le plus de l'intimité de son propre cœur, l'œuvre du ravissement premier de son installation au Manoir des Fontaines : il l'a dédiée à l'homme qu'il a toujours aimé le plus, estimé le plus haut, et qui l'a le mieux servi ; il la lui a dédiée comme la plus considérable qu'il eût écrite depuis *Guercœur*, et « pas seulement par affection et par reconnaissance », mais parce que cet homme, et ce musicien, devait être « des rares à la comprendre » (1) ; et c'est à elle que s'est adressé son adieu à la vie, s'il est vrai que parmi ses cendres on ait reconnu celles du manuscrit de *Bérénice*.

Dès la fin de juin 1905, il avait envoyé, en grand secret, son poème à Paul Poujaud, lui demandant son avis. A cause de sa monotonie extérieure et des mobiles intellectuels qu'il y fallait faire intervenir, l'œuvre lui paraissait « d'une réalisation musicale difficile » : il se sentait, selon sa coutume, d'autant plus tenté de s'y mettre aussitôt (2). A la fin de novembre, il est en plein

Paul Poujaud, avocat et simple amateur de musique, a été mêlé de près à toute l'histoire de notre art moderne, à dater du wagnérisme. Ami personnel de presque tous nos grands musiciens, de Debussy, de Paul Dukas, de Magnard comme de César Franck, de Gabriel Fauré, de Vincent d'Indy, de Duparc, d'Ernest Chausson, il a été pour eux tous, discrètement, un conseil droit et fin, et le plus chaleureux soutien intime. Eux seuls ont su quel rôle un homme de sa sorte peut jouer parmi les artistes d'une époque. Magnard lui a donné sa place au commencement de la préface de *Bérénice*.

(1) Lettre à G. Ropartz, 20 décembre 1911.

(2) Lettre à P. Poujaud, 24 juin 1905.

travail, méfiant déjà du résultat : « mais, vogue la galère, écrit-il alors : il n'y a que la mort physique ou intellectuelle qui puisse me faire abandonner une œuvre. » (1) L'été suivant, le premier acte est terminé, immédiatement orchestré, avec l'ouverture, qu'il fait essayer, le 20 janvier 1907, à Nancy, pendant qu'il écrit le second acte, le plus ardu, et celui qui l'occupe le plus longtemps. Au mois d'octobre, il travaille à l'instrumentation, entame le troisième acte au milieu de mars 1908, achève de le composer en août et de l'orchestrer dans les derniers jours de l'année. La réduction pour le piano, la gravure, la correction des épreuves remplissent à peu près l'année 1909 : ce dut être à la fin seulement qu'il entreprit, comme après *Guercœur*, une sonate, cette fois pour violoncelle et piano (2) : un genre encore dont la difficulté même était pour lui le premier attrait. D'autres peines allaient commencer.

Bérénice fut officiellement demandée à l'auteur par la direction de l'Opéra-Comique au début de 1910. Sa première représentation eut lieu à la fin de 1911. Tout homme habitué à la vie des coulisses eût trouvé le délai d'une brièveté rare ; mais un caractère si impatient ne sut s'accommoder des démarches innombrables, tergiversations, retards, qu'entraîne dans un théâtre parisien, tout le monde y fût-il de la meilleure volonté, la mise

(1) Lettre à G. Ropartz, 22 novembre 1905.

(2) Le premier morceau était achevé aux premiers jours de 1910.

en marche d'une machine aussi compliquée qu'un opéra nouveau. Un mois, de la réception de la pièce, s'était à peine écoulé, que Magnard se croyait déjà « lâché » (1). Le désagrément se doublait de l'incommodité du séjour à Baron, avec des déplacements perpétuels. Pendant un an au moins, entre sa sonate, achevée au début d'octobre 1910, et sa quatrième symphonie, il ne put travailler à « rien de rien » (2), chose inadmissible pour lui, au delà de tout. Enervé, dérangé, voyant dans la moindre anicroche une trahison, il se comparait au savetier de la fable. Il fut même un instant déterminé, pour retrouver « ses chansons et son somme », non à rendre, mais à reprendre son trésor, c'est-à-dire sa partition, et par huissier (3). Il fallut, pour éviter une rupture que rien n'eût justifiée, que ses amis, sur la demande d'Albert Carré, s'entremissent. La distribution ne se faisait pas aisément. La tessiture spéciale du rôle de Titus épouvantait les ténors autant que les barytons, et telle cantatrice à la mode ne daignait seulement feuilleter la partition qu'on lui avait soumise. Magnard lui-même avait écarté la seule Bérénice qui eût été capable de comprendre et de réaliser son art. Il s'arrêta, comme on le pouvait prévoir, à des pis-aller.

A la fin de l'année, il vint, pour deux mois, s'installer à Paris, assista aux répétitions, sans grande efficace,

(1) Lettre à G. Ropartz, 2 mars 1910.
(2) Lettre à G. Ropartz, 3 avril 1911 : « On ne peut abattre de belles œuvres que quand on est inconnu ou méconnu. »
(3) Lettre à G. Carraud, 28 mars 1911.

et le 15 décembre 1911, eut lieu la première des huit représentations qu'obtint *Bérénice*, avec cette sorte de succès, enthousiaste mais sans lendemain, qui fut, toute sa vie, celui de Magnard (1). L'orchestre et les seconds rôles remplirent leur tâche à souhait. Les deux protagonistes, artistes corrects et consciencieux, avec de belles voix, n'avaient ni l'art ni l'autorité nécessaires pour soutenir de tels personnages et de tels sentiments; il leur manquait jusqu'à la noblesse physique, qui, pour les yeux du moins, eût donné la vie à ces héros. La mise en scène, ingénieuse et brillante, ne s'accordait point au caractère de l'œuvre. On voulut qu'elle en amusât la sévérité, qu'il fallait, au contraire, souligner. *Bérénice* cependant ne laissa guère d'indifférents parmi ceux qui l'entendirent, hors certains critiques peut-être — fort peu — qui ne lui témoignèrent qu'une « considération distinguée », certaine qualité d'émotion et de pensée les dépassant. La timidité du public, hélas! combinée avec l'organisation défectueuse de nos théâtres, enferme toutes les œuvres nouvelles dans ce dilemme, qu'on ne peut jouer souvent que celles qui font recette, et qu'elles ne font recette qu'après qu'on les a jouées souvent.

En sortant de l'Opéra-Comique, le jour de la répéti-

(1) Les premiers interprètes de *Bérénice* ont été Mlle Mérentié (Bérénice), M. Swolfs (Titus), M. Vieuille (Mucien), Mme Charbonnel (Lia), MM. Vaurs, de Poumayrac et Payan; l'orchestre dirigé par M. Rühlmann. Les décors étaient de M. Jusseaume.

tion générale de *Bérénice*, Magnard parlait à Guy Ropartz de sa quatrième symphonie, qu'il composait directement en partition d'orchestre. Elle exigea de longs labeurs. Le premier morceau terminé au début de mai 1912, le scherzo était encore sur le métier plus de trois mois après. L'andante s'achevait en octobre, et le reste « ne venait pas ». En février 1913, Magnard le cherchait toujours : il ne mit qu'en juillet le point d'orgue final.

Jamais il ne s'est tant plaint de l'aridité de son imagination, tant accusé de « rabâchage », jamais il n'a senti plus cruellement l'angoisse de vieillir. Jamais, à dire vrai, sa musique, avec plus de souffle, n'a pareillement abondé en idées, en rhythmes, en accents, n'a drapé de couleurs si vibrantes, de broderies si souples, un corps au sang si bouillonnant et aux nerfs si sonores.

Il s'était engoué d'un orchestre féminin qui, au moment où se joua *Bérénice*, avait donné, sous la direction de Rhené Baton, une exécution remarquable de l'*Hymne à la Justice*. Il ne se tint pas de dédier à l' « Union des Femmes Professeurs et Compositeurs » son œuvre nouvelle. Il lui en assura même la première exécution et vint la diriger en personne, le 2 avril 1914, dans la vieille salle du Conservatoire.

Peu à peu, sous les ombrages de Baron, au murmure de la « Fontaine fermée », cet ancien contempteur des femmes avait laissé le gagner un féminisme intégral qui allait un peu loin, jusqu'à prendre la bonne Clémence Royer pour un philosophe et à citer au même

rang Mme Tinayre et Mme de La Fayette (1). L'U. F. P. C. l'en aurait problablement guéri, comme l'avait guéri, d'autres candeurs, l'imprimerie de l'Emancipatrice. Car, entre temps, l' U. F. P. C. s'était mal entretenu la main, avait changé de chef d'orchestre, son remarquable « quatuor » s'était désagrégé... et Magnard n'avait pas une virtuosité de la baguette, à sauver la situation. Une fois encore, la beauté d'un de ses chefs-d'œuvre fut à peine pressentie au travers d'une interprétation désastreuse. La 4e symphonie eut une magnifique revanche, le 16 mai, à la Société Nationale, avec Rhené Baton, le chef d'orchestre, après Ropartz, qui a jusqu'ici le mieux compris Magnard.

L'Allemagne savait déjà de quelles foudres elle allait, quelques semaines plus tard, ébranler le paisible monde. Ce fut la dernière fois qu'on vit Albéric Magnard à Paris.

Depuis six mois, il travaillait à ses *Douze Poèmes*, choisis par moitié chez André Chénier et Marceline Desbordes-Valmore ; l'œuvre qui, le matin de sa mort, était, presque achevée, sur sa table de travail. Sans que personne l'eût connue, la même flamme l'emporta, qui consuma son corps (2).

(1) V. p. 232, note 1.

(2) A moins que quelque Allemand n'ait eu le temps et l'idée de la voler. Cela ne laisserait de beaucoup meilleures chances de la retrouver, non plus que le manuscrit de la partition d'orchestre du premier et du troisième acte de *Guercœur*, qui avait été caché par Magnard dans son coupé, et dont on a recueili quel-

Comme tant d'autres, il n'attendait point la guerre, l'ayant trop attendue quelques années plus tôt. Il avait toujours été, sans phrases, sans cris, et dans une parfaite indépendance de principes et d'opinion, ardent patriote : il fut de ceux qui ont montré, selon le mot de Maeterlinck, que « l'intelligence, aux jours d'épreuve, c'est de la fierté, de la noblesse et de l'héroïsme en puissance. » Lui-même, il avait dit un jour : « Je crois que le triomphe de certaines idées vaut bien la suppression de notre tranquillité et même de notre vie. » (1)

Tout ce qui n'était pas son pays sortit de sa pensée. Bien qu'il eût passé l'âge de la mobilisation, il réclama aussitôt sa réintégration dans son grade de sous-lieutenant. On encourageait peu cette sorte de zèle. Les formalités étaient longues, rebutantes ; renvoyé de bureaux de recrutement en conseils de revision, lui qui se sentait plus robuste et plus entraîné que bien des jeunes gens, il se lassa. Il était encore à Baron quand la ruée se précipita. Sa femme, ses filles, la vieille tante qui l'avait élevé, partirent en hâte. Il resta seul avec son beau-fils, qu'une santé frêle avait fait réformer.

Toute la journée du 2 septembre, il regarda, derrière ses fenêtres fermées, le flot allemand, musique en tête, couvrir la route. Le 3 au matin, une centaine de cavaliers bavarois, à qui l'on avait sans doute dénoncé du voi-

ques feuillets lacérés et salis, par terre, hors de la remise. La partition du second acte, ainsi que le manuscrit de la 4e Symphonie, encore inédite, par un hasard providentiel, ne se trouvaient pas à Baron.

(1) Lettre à E. Cordonnier, 13 décembre [1899].

sinage les richesses du manoir, envahirent le parc. Ils s'étaient saisis du jeune René Creton, qui rentrait de la pêche, l'avaient ligoté à un arbre devant la maison, commençaient d'enfoncer la porte avec des sommations brutales. De leur groupe, un coup de feu partit. Au travers d'une persienne du premier étage le revolver de Magnard riposta. Deux soldats tombèrent, l'un blessé, l'autre mort. Les détails de la scène ont pu déterminer l'instant de l'acte, incontestablement contraire aux Conventions de La Haye ; mais l'auteur de cet acte ne s'était point caché de l'avoir mûrement délibéré. Il avait juré de se garder de toute provocation, tant que l'ennemi respecterait sa demeure, et juré d'abattre quiconque prétendrait y pénétrer contre son gré, quitte à garder pour soi la dernière balle de son revolver. Magnard faisait toujours comme il avait dit.

Les Allemands exaspérés tirèrent aussitôt sur les fenêtres closes ; puis, attendirent leurs chefs. Saisis de cette peur grotesque du franc-tireur qui fut partout leur prétexte de pillage et de tuerie, ils parlaient de massacrer et brûler tout dans le village. Un notaire, M. Jules Robert, la seule « autorité » qui n'eût pas fui, les convainquit de borner leurs représailles à la personne et aux biens, d'ailleurs alléchants, du « coupable » : tout le pays s'empressait à le renier (1). Une voiture de paille fut amenée, et le feu mis avec des grenades. Pendant que la maison commençait à brûler d'un côté,

(1) Le village n'en fut pas moins pillé. Voir les dépositions de M. Robert (Appendice, p. 282 à 285).

elle était pillée de l'autre : un chariot tiré d'un hangar voisin fut bientôt rempli et prit la route d'Allemagne, bâché de la Croix-Rouge (1).

L'ennemi chassé, la veuve d'Albéric Magnard et sa fille aînée venaient fouiller les cendres de leur demeure effondrée entre ses quatre murs. Quelques ossements qu'elles recueillirent sont ensevelis sur la terrasse ombreuse et fleurie, bordée de balustres aux vieux vases de pierre, où le musicien se plaisait à voir le décor de son amoureuse *Bérénice*. Ils reposent en ce lieu poétique, sous les tilleuls centenaires, devant la maison qui restera en ruines, au haut du grand parc dont les bouleaux légers, l'été, se détachent sur la verdure.

Nul témoin ne viendra jamais éclairer les détails de la mort d'Albéric Magnard. On a dit tout d'abord qu'il s'était, ainsi qu'il l'avait annoncé, tué lui-même, pour ne devoir rien aux bourreaux de son pays, pas même le grand sommeil dont il aima toujours la pensée. C'était l'hypothèse la plus vraisemblable, d'un homme de son caractère ; mais les constatations faites depuis semblent prouver qu'il aurait été atteint par une balle allemande, tandis qu'il tirait encore avec tout son sang-froid (2). D'ailleurs, il n'importe. Ce qui importe, c'est le geste qui a précédé sa mort, le geste qu'il a fait

(1) Témoignage de M. René Creton, rapporté notamment dans une interview de Mme Vve Magnard par M. Guillot de Saix (*Le Journal*, 3 septembre 1916).

(2) Voir l'Appendice, p. 287 et 288.

sachant qu'il ne pouvait qu'en mourir. On l'a voulu calomnier de bien des façons. On l'a interprété au profit d'idées que Magnard n'a jamais partagées. On aura beau faire : l'homme qui, au prix de sa vie, interdit à l'ennemi le seuil de son foyer, restera le héros que chacun de nous sent le plus près de son cœur. Les raisonnements, peut-être fort justes, qu'on lui oppose, trahissent, ou la couardise des gens de Baron, ou le calcul de confrères envieux. Geste d'égoïste, criminel ou maniaque, ont prétendu les uns; geste d'avare accroupi sur son trésor : comme si l'avare n'eût pas commencé par déménager le trésor, et l'égoïste par se mettre à l'abri. D'autres n'ont pas craint de violer, pour l'orner de poses ridicules, le mystère des dernières heures de cet homme si simple, dont l'acte suprême fut aussi le plus simple, le plus spontané, le plus naturel à son caractère; un acte auquel sa simplicité même donnait une autre portée que ses conséquences immédiates. Albéric Magnard n'avait pu défendre son pays ; mais sa maison, son bien, son droit, la défense lui en appartenait. L'idée de patrie et l'idée de justice prenaient dans ce cerveau cultivé, mais absolu, dans cette sensibilité recherchée et dans cette conscience inflexible la même forme élémentaire, la même force d'instinct que chez un homme du peuple, qui ne fait pas de subtilités entre les droits du Français et ceux de l'individu. C'est pour ces idées que Magnard est mort, regardant par delà son art, plus haut que ses affections et que ses intérêts, plus loin que son piètre voisinage. Geste inutile, et il le

savait tel ; geste illégal, il le savait aussi ; geste dangereux pour d'autres même que pour lui ; mais geste sublime, dicté par des lois supérieures aux codes : l'un de ces gestes qui résument en un éclair la décision d'une nation. Le lendemain de ce geste-là, ce fut la bataille de la Marne.

II

SA PENSÉE

« *Je trouvai que le génie laissait aux novices le gai, le fantasque et le prétentieux, et que ses tendances allaient directement au simple et au vrai; qu'il était familier et sincère; qu'il était le vieux, l'éternel fait que j'avais déjà rencontré sous tant de formes, avec lequel j'avais vécu; qu'il était pour ainsi dire le simple* vous *et* moi *que je connaissais si bien.* »

(Emerson.)

« *L'artiste doit m'offrir sans cesse le sentiment de mon excellence.* »

(Chamfort.)

SA PENSÉE

La mort de l'homme ne change rien à la valeur esthétique de l'œuvre : elle en fait éclater la valeur morale, et ces deux valeurs se confondent. Il est vrai qu'en art, en littérature, l'œuvre seule, pour le critique comme pour l'auteur, doit demeurer le but; qu'elle vaut en soi, indépendamment de l'auteur, et l'auteur indépendamment de son milieu et de son hérédité. L'hérédité, le milieu, n'en sont pas moins des faits qu'on ne supprime point; et si fort que se flatte un auteur de ne rien mettre de lui-même dans son œuvre, que peut-il bien y mettre qui ne soit, même par un détour, d'abord lui? Cela n'empêchera pas qu'on lise, entende, voie un ouvrage et l'admire sans savoir rien de qui l'a produit. On n'a besoin de rien savoir d'Albéric Magnard pour éprouver de sa musique autant d'émotion qu'on lui découvrira de beauté. Dès qu'il s'agit pourtant de décrire l'une et d'analyser l'autre, on aperçoit l'inhérence profonde de la matière de l'œuvre à celle de la vie : elles ne sont qu'une, et il en faut tenir compte. Phénomène commun, sans doute, que l'homme soit peint dans ses ouvrages; phénomène qui ne se produit pas communément à l'état pur, direct, constant, qu'on

observe chez Magnard. On reconnaît d'autres musiciens au travers de leur musique : la musique de celui-ci est l'homme même, et rien que l'homme, dans tout ce qu'il pense, dans tout ce qu'il sent, l'homme tout entier, jusqu'avec ses allures et son accent : on l'y voit et on l'entend ; les mêmes dehors et le même fond ; et en tout, autant de naturel. On fera mal connaître sa musique si l'on n'a d'abord étudié l'homme, et parlé de lui beaucoup plus qu'il n'y eût lui-même consenti.

Si purement classique qu'apparaisse sa conception de l'art, Magnard est né avec un fond de tempérament romantique. Les hommes de sa génération y ont rarement échappé. Cela se trahit à l'inspiration de ses premiers *Poèmes* comme aux enfantillages de ses manières de jeune homme, à ses têtes de morts, à ses gilets ; cela persiste dans les personnages et le décor d'*Yolande*, d'une partie de *Guercœur* encore, dans certains détails même de *Bérénice* (1) ; musicalement, dans une intelligence toute sentimentale des maîtres comme dans la fougue expansive ou la méditation volontiers « funèbre » jusque de ses derniers ouvrages de musique pure ; cela perce dans la violence de ses enthousiasmes

(1) Dans une notice que Magnard rédigea lui-même pour être insérée au programme du concert du Conservatoire de Nancy où fut exécutée pour la première fois l'ouverture de *Bérénice*, en 1907, il s'exprime ainsi : « L'œuvre, conçue dans le même sentiment élégiaque que la tragédie de Racine et la comédie héroïque de Corneille, en diffère sensiblement par sa couleur romantique et légendaire. »

aussi bien que de ses colères, dans son rire sardonique comme dans sa conception mûrie de l'isolement nécessaire de l'artiste ; mais quel esprit différent !

La platitude de la vie exaspère le romantique à raison de l'estime qu'il fait de soi, — à moins qu'il ne soit un déséquilibré que ne satisfait aucune sensation normale. Etre souvent émouvant ou délicieux, toujours bien amusant, il cherche dans les lointains de l'espace ou du temps un décor qui le soustraie à la réalité ; dans l'excès et le désordre des passions, ou de leur témoignage, un stimulant qui renouvelle indéfiniment l'intensité de ses émotions. Il prétend décrire, il aspire à vivre ce qu'ont vu d'autres temps, d'autres races, ce qu'auraient éprouvé à sa place les âmes frénétiques ou décadentes qu'il évoque de la légende, de l'histoire, ou qu'il imagine. Il exige de l'art un rêve où il s'apparaisse à lui-même surhumain, démesurément humain, plutôt, sous les traits, l'allure, le costume bizarre ou magnifique qui le flattent ; et beaucoup moins peut-être qu'à exprimer ses sentiments, il tend à peindre l'attitude excentrique dont il voudrait leur trouver, dans la vie, l'occasion. Ses ouvrages ne sont que les matériaux dont il construit sa personnalité. Au travers d'une espèce particulière de mensonge, qui a sa sincérité, il reste lui-même le sujet continu de son œuvre.

Pour un Albéric Magnard, l'œuvre est le sujet de la vie. Il part de l'amour de l'œuvre, au lieu de l'amour de soi. Il ne se propose rien moins que l'exhibition de l'individu. Il n'a d'autre vue que la création désintéressée

d'une forme parfaite. Il prend le sang de sa pensée pour substance de cette forme, afin qu'elle vive hors de lui, indépendante de lui. S'il se trouve, de surcroît, que l'homme y revive lui-même, ce sera par un effet réflexe de sa véracité naturelle ; effet qui se développe au point qu'on voie tomber cette pudeur intime dont il s'armait hermétiquement dans la réalité.

Cela étonne : et cela s'explique par cet état même de solitude intérieure sur quoi nous avons vu sa vie, aux premiers pas, se refermer. C'est dans cette solitude, et tout au fond, que les germes de son art ont éclos, plutôt qu'à la surface de ses dons de musicien. La musique est pour lui le « sanctuaire » d'Emerson, où l'artiste dépose son âme et célèbre le culte de sa vie intérieure. Là, Magnard est seul avec son œuvre, et c'est un homme qui sait être seul. Parlant en elle, il ne parle qu'à soi-même. La foule qui l'entendra, il l'ignore, et son œuvre en dit parfois plus à la foule que n'en a jamais dit l'homme à son meilleur ami : ceci, non point même par voie détournée, transposition ou allusion discrète, comme font tant d'artistes, mais expressément, et non seulement dans quelques essais de jeunesse, qui mêlent assez romantiquement, en effet, invocations à la nature et déclarations amoureuses, mais dans une œuvre, par exemple, de pleine maturité, des plus importantes par la signification comme par la beauté, ses *Quatre Poèmes*, véritable confession, la plus complète et presque ingénue, écrite en sa trente-huitième année. Jusqu'à tel motif de tournure schumannienne et telle

quasi-citation d'un thème de *Tristan* y sont encore des aveux (1).

Un romantique s'y fût posé tel qu'il eût souhaité d'être : Magnard s'y montre ce qu'il est, dans l'intimité de sa pensée et de ses affections, éliminant à peine, des circonstances personnelles, ce qui s'appliquerait trop mal à d'autres hommes, même de sa sorte. Il nous dit sans réticences son enfance déserte, l'élan de sa jeunesse vers l'action, le plaisir ou l'étude ; l'apparition de l'amour, harmonie souveraine du cœur et des sens ; puis, la joie paternelle ; enfin, l'attente philosophique de la dispersion sereine de l'être dans la nature, seule caresse de la vie. Qu'est-ce autre chose que le fond de toute existence humaine ? Le romantique s'incarne dans un personnage arbitraire, habitant d'un monde plus fastueux et plus divertissant que le nôtre ; il entend montrer aux hommes qu'il n'a rien qui ne leur soit étranger ou supérieur. Magnard exprime de son moi ce qui l'unit aux autres hommes : c'est là tout ce qui l'en intéresse, ce qu'il aime en lui. Il y a dans sa solitude voulue de la science et de la conscience, point du tout impassibles, d'un Leconte de Lisle, plutôt que de l'orgueil blessé d'un Vigny ou du dandysme énervé d'un Byron.

(1) On se rappelle que, jeune, il se plaisait à orner ses ouvrages publiés d'épigraphes musicales en hommage à ses maîtres préférés : dans les *Six Poèmes* et dans les *Promenades*, trois de ces épigraphes sont empruntés à Wagner, deux à Schumann, une à Chopin et une à Berlioz.

S'il éprouve quelque chose du désenchantement désespéré des romantiques, ce n'est point qu'il se mire ou contemple le monde dans leurs miroirs courbes, somptueux ou décolorés ; ce n'est dans ses passions ni rien de ce qui touche à sa personne, mais à l'égard de son œuvre seulement : à dire vrai, toute sa vie, et sa seule passion. Il a probablement le défaut de concevoir trop nettement l'œuvre projetée sous un aspect de splendeur parfaite. Il attend de l'œuvre achevée l'émotion inouïe que poursuit ailleurs, sans cesse, le romantique. Il n'en reçoit ensuite, comme le romantique de la vie, qu'une émotion courte, relativement médiocre, à goût de cendre (1). Ce n'est pas quand il sent en conflit ses *moi* différents que l'homme souffre le plus d'être double : c'est quand le *moi* qui conçoit et commande trouve *l'autre*, celui qui exécute, docile, mais, à l'user, inégal à sa tâche. Pourtant Magnard déçu, et si souvent qu'il le soit, et peut-être avec l'instinct inavoué qu'il n'a point tant de raisons de l'être, Magnard ne sombre point dans le nihilisme romantique. La déception n'est pour lui que leçon d'énergie, tendant à nouveau chaque fois le ressort d'une nature qu'en toute chose attire la difficulté même.

D'esprit trop critique et de goût trop sûr pour rester dupe du panache romantique ; trop sensible aussi et

(1) « Il n'y a que les producteurs comme vous qui puissent comprendre ce découragement, résultat fatal de l'écart, de l'abîme, qui sépare la conception de l'exécution. » (Lettre à P. Dukas, 14 novembre 1904.)

trop passionné pour ne jamais — il l'avoue — s'y être laissé prendre, Magnard rebute l'enflure du style, le laisser-aller, la friperie et la ferraille, tout ce qu'il y a d'inquiétant dans l'épanchement à grand effet des romantiques comme dans les trous de leur éducation. Il refond puissamment son romantisme originel sous la discipline du savoir, du goût et de la volonté, et peut-être les effets les plus vifs de l'art sortent-ils précisément des contraintes mutuelles, des luttes et des réactions réciproques de ces deux grands principes : romantique, classique....... termes malaisément délimitables, et qu'il arrive qu'on applique au même homme, suivant l'époque d'où on le considère, le point de vue ou de comparaison, simplement quelquefois la politique où on engage son nom. Les classiques qui ne seraient pas du tout, comme sont les plus grands, d'anciens romantiques désaffectés, nous paraîtraient-ils d'un commerce tolérable ? L'œuvre d'art, l'œuvre musicale particulièrement, ne demeure point ce que l'auteur l'a faite : elle échappe de sa main, pour commencer une existence mystérieuse dont nul ne peut prévoir l'évolution dans l'opinion des hommes. Elle change continuellement, ne serait-ce que par rapport à ce que tout change autour d'elle, ou confrontation avec les formes d'art qui la suivent. Elle croît ou dépérit, traverse des crises, d'étranges alternatives ; mais quelles que soient les qualités et quels les défauts qui soutiendront, troubleront ou ruineront cette existence, les hommes, à mesure que le temps coule, ne retiennent et se trans-

mettent, de l'art, que ce qui touche à l'humanité même. Les détails propres à l'époque s'éliminent, l'époque révolue; les accents trop spéciaux, qui démodent si rapidement une œuvre, s'effacent : de vieille elle devient ancienne, et par l'éloignement les traits de l'individu se fondent dans la grande ligne humaine. Or, chez Albéric Magnard, la complexion même de l'esprit opère cette fusion immédiatement. Les mouvements de son âme s'ordonnent d'eux-mêmes en sentiments généraux. Pour qui connaît sa vie, le *Chant funèbre*, l'*Hymne à la Justice*, l'*Hymne à Vénus* peuvent avoir un sujet concret, pris aux sommets de son histoire intime : tout être humain, sans la connaître, entendra dans ces ouvrages le deuil, la justice, l'amour en soi. Ainsi, le romantisme de Magnard devient classique sans attendre l'effet du temps, et son classicisme tient à quelque chose de plus profond et de plus naturel que la forme : il tient à ce que son art est un acte de la pensée, et non pas seulement une échappée théâtrale de l'imagination.

*
* *

« La musique, disait Magnard, n'est vraiment belle qu'en nous, à l'intérieur. » (1) Il ne voulait parler que de cette médiocrité générale, inintelligente et traîtresse, des interprétations, qui l'avait écarté peu à peu des

(1) Lettre à V. d'Indy, 25 mars 1911.

auditions musicales ; mais la phrase, en même temps, se trouve être l'expression saisissante de toute sa conception de l'art. Jamais, sans doute, il ne songera à lui refuser la condition première de sa beauté extérieure, plastique, si l'on peut dire, bien qu'elle soit d'une merveilleuse sorte immatérielle, charme de l'ouïe. Les sons possèdent cependant le pouvoir d'édifier en nous, et non plus seulement dans l'air vibrant, une beauté plus grande encore, indicible, incommunicable : elle apparaît à chacun de nous comme un trésor n'appartenant qu'à lui, secret des liens que ne dénouent plus ceux que la musique s'est une fois soumis, et de tout ce que l'humain a produit, ce qui pénètre et captive le plus intimement l'humain. Il y a une beauté musicale qui ne passe pas l'oreille ; il y en a une qui descend en nous, croît, d'onde en onde, d'écho en écho : au plus profond se parachève en sa plénitude la beauté sensible elle-même de la musique.

« La musique n'est vraiment belle qu'en nous ». Maxime exemplaire, non sans dangers pour qui l'applique à la lettre. La musique est un être vivant. On peut bien, sur le papier, en considérer tous les traits, en mesurer toutes les proportions : on le fait comme d'un visage endormi ; on n'en connaît pas le regard : on n'en connaît rien. Quand Magnard, habitué de lire la musique au lieu de l'entendre, recevait d'un de ses amis quelque ouvrage nouveau, il en portait, et point du tout à la légère, un jugement d'une franchise sans réserve, qui aurait pu souvent le faire juger lui-même

de compréhension peu ouverte et retenu par de petites questions de technique, de système : un jugement, d'ailleurs solide et fin, de professeur.

Entend-il ensuite cet ouvrage ? Aussitôt sa sensibilité entre en jeu, dédaigne les objections de forme, l'avertit qu'il s'est trompé ; et sans attendre, il le proclame avec joie, car nul homme n'a plus aimé ses amis, prisé plus haut leur talent ; nul homme si entêté n'a, en toute occasion, mis tant de bonne foi à reconnaître ses torts dès qu'ils lui apparaissaient (1). De plus fréquentes auditions de sa musique, d'autres musiques aussi, ne l'auraient-elles pas amené sur lui-même à des retours analogues, et peut-être à certaines modifications dans son style ?

Rien, en tout cas, n'eût fait — question de nature et non de théorie — qu'il conçût jamais la musique autrement que comme une représentation, ou plus exactement un agent de la vie intérieure. Il nous semble trouver dans la musique le spectacle des mouvements de l'âme d'un auteur ou de ses personnages ; mais regardons-y de plus près. Nous l'apercevrons plutôt, insinuée en nous, s'emparer de tous les ressorts de notre

(1) « La lecture de l'*Etranger* au piano m'en avait donné une idée radicalement fausse. » (Lettre à G. Ropartz, 7 janvier [1903]). « J'ai jugé votre œuvre bêtement et injustement sur la réduction. Je suis bien heureux de m'être trompé et de pouvoir le dire. » (Lettre à G. Ropartz, 3 mai 1912.) « J'ai été très content du *Pays* [drame lyrique de G. Ropartz]. J'avais jugé la partition très injustement sur la réduction au piano. L'audition d'orchestre m'a retourné. » (Lettre à Aug. Savard, 10 octobre 1912.)

sentiment, imposer à notre vie intérieure sa forme et son rhythme, devenir notre propre vie intérieure. Chez d'aucuns, il est vrai, qui errent, et n'en sont pas les moins sensibles, la musique se résout en images, souvent d'une vivacité extraordinaire : ce n'est encore qu'une forme différente, propre aux tempéraments visuels, de la même action intime.

La musique, au moment de l'audition, rencontre dans notre vie intérieure des éléments d'émotion ou de pensée, qu'aussitôt elle exhausse, embrase, modèle comme cire : elle n'en change pas l'essence. Nous entendons rarement la même musique deux fois de la même façon, parce qu'à l'instant que nous l'entendons elle se recrée — c'est son mystère — de ce qu'elle est en elle-même toujours et de ce que nous sommes à cet instant. Nous bénissons les autres arts, la poésie, la nature, qui nous sortent de nous-même : la musique fait mieux, nous rappelant en nous-même, mais un nous-même intense, transfiguré, où tout, jusqu'à la douleur, devient ordre et beauté : avatar mystérieux, qui nous laisse rafraîchis ou délicieusement brisés.

Peu de musiques exercent cette action avec l'évidence et la continuité de la musique de Magnard. On lui a reproché d'y sacrifier toute suggestion pittoresque, toute parure de virtuosité sensuelle. Le musicien, plus que tout autre, cultive cette manie trop humaine d'établir en art un principe absolu et de prétendre expulser de l'art quiconque obéit au principe contraire. Tel n'admet pas qu'on entende et qu'on ima-

gine la musique autrement qu'un arrangement de sons, dénué de sens et de tout but, hors l'agrément ou la curiosité de l'oreille ; tel n'y veut trouver qu'une transposition sonore de la couleur ou du geste ; et tel autre interdit qu'elle exprime autre chose que la vie de l'âme. Qui donc penserait à limiter la poésie à la description, la peinture à la figure humaine ou la sculpture aux feuilles d'acanthe ? La richesse d'un art est dans le nombre et la liberté des emplois divers que lui découvre l'intuition de chacun ; sa splendeur, dans l'harmonie qu'ils composent : le seul principe auquel nul musicien ne se puisse soustraire, c'est que la musique possède d'abord une forme, une valeur et un sens proprement musicaux, qui existent et se suffisent en soi.

On distingue la musique des autres arts en disant qu'elle n'est pas un art d'imitation. Aucun art, à proprement parler, ne saurait être d'imitation, sans renoncer par cela même à être un art ; mais il est vrai que la peinture et la sculpture créent à l'image de la nature, la musique toute en dehors d'elle. Est-ce pour cela que rien, dans les arts, n'approche tant des impressions dont la nature nous enchante, que celles de la musique ?

Fabre, le vieil observateur d'insectes dont l'œil fixé sur l'infiniment petit découvre si loin l'horizon, note que la nature, pleine de sons grandioses ou ravissants, nulle part ne possède de musique ; que nul animal,

même l'oiseau, ne partage avec l'homme l'attribut des sons coordonnés ; et que ceci explique l'apparition tardive, dans l'histoire humaine, de la musique telle que nous la concevons, la rapidité troublante de son évolution, l'instabilité d'une esthétique à qui manquent les bases fournies par la réalité aux arts plastiques. La musique n'en a pas moins sa façon aussi d'être un art d'imitation ; et ce n'est point par les capacités d'imitation matérielle qu'elle sait appliquer quelquefois à deux éléments de la vie extérieure, le mouvement et le bruit, par manière de s'amuser. L'imitation essentielle qui lui donne l'être, c'est l'imitation de quelque chose qu'on ne voit pas, qu'on ne sait pas. Elle n'imite non plus, comme on l'a dit souvent, la parole. Notre parole et notre cri sont déjà, dans ce que pourrait en imiter la musique, un rudiment de musique, imitant comme la musique elle-même, pour les suggérer à son tour, l'action du sentiment, le flux et le reflux des émotions, le jeu de la vie intérieure. Pour certains musiciens, le sujet de l'imitation n'est qu'un échafaudage qui soutient le travail, tombe et disparaît, l'œuvre achevée. D'autres y voient la nécessité interne dont le monument cherche à réaliser l'expression esthétique : seuls, ceux-ci le définissent et le déclarent.

Il ne s'agit pas tant, pour l'art, de suggérer un monde factice, hors la vie, que de continuer et de compléter la vie, d'achever ses manifestations naturelles, de transformer en clartés durables ces éclairs qui nous révèlent la beauté, aux moments rares et divins où la vie s'exalte

en nous ou dans les choses. Il doit épouser la nature, au lieu de se guinder en rivalité avec elle, et circonscrire notre attention, qu'elle égare dans l'infini. Nous ne regardons plus ce que nous regardons tous les jours ; la beauté des couleurs et des lignes échappe à nos sens incultes ou médiocres, ou trop accoutumés : ce que peinture et sculpture font pour le monde sensible, la musique le fait pour le monde intérieur. Elle nous apprend à voir en nous, comme les autres arts autour de nous. Elle nous montre ce que contiennent en puissance de fort ou de délicat, de sublime ou d'exquis les pauvres sentiments dont nous ne trouvons en nous qu'une conscience obscure : et c'est aux sentiments les plus simples qu'elle se prend, aux émotions élémentaires, fondamentales, émanation inépuisable qui traverse de ses rayons brûlants tout ce qui vit dans l'homme ou à sa portée ; c'est à ces principes intimes que nul être humain ne tient pour étrangers, tels les principes communs de toute morale et de toute religion. Nous saisissons de la beauté de la musique autant comme valent les sentiments qu'elle retrouve en nous. La vraie beauté, avec notre bonheur, est en nous. L'œuvre d'art l'éveille en entrant dans notre cœur comme elle est sortie du cœur de l'artiste. C'est à ce moment, au seuil du cœur, qu'il faut la replacer : nous l'y connaîtrons mieux que dans l'apparat d'un spectacle ou d'un musée. L'art le plus grand n'est pas celui qui nous éblouit de recherches, de raretés, de matière précieuse accumulée et de difficultés vaincues, mais celui

qui nous montre capable de la plus haute beauté, si nous savions l'y réaliser, la vie dont nous jouissons et souffrons chaque jour, sa lumière et son atmosphère, la forme et l'âme qui sont les nôtres. Emerson a dit encore : « Rien n'étonne plus les hommes que le sens commun et les simples actions. »

La pensée de Magnard est toute de sens commun — si l'on consent à bien entendre le terme — et ses actions sont toutes de simples actions, jusqu'à la dernière. Toutes ses idées se peuvent ramener à la notion de l'ordre. C'est par là qu'il est si français, en même temps que par la qualité d'une émotion qui reste fine jusque dans l'extrémité. L'ordre commande toute la culture de son esprit, ses goûts en art, en littérature, et jusqu'à son sentiment du paysage ; il est au fond de sa philosophie, fixée dans l'évolutionnisme moniste ; au fond d'une esthétique qui met chaque chose à sa place et ne mêle point ce qui ne veut pas être confondu ; il détermine chez lui la règle de la technique comme celle de la vie, dévouée tout entière à l'idée de beauté et à l'idée de justice, formes sublimes de l'ordre. Magnard est mort pour la dernière. Et l'on peut dire que c'est exactement le même sentiment, ou la même hyperesthésie de ce sentiment, qui a conduit sa main quand il a signé sa démission d'officier lors de l'affaire Dreyfus et quand il a tiré sur les Allemands : actes antinomiques en apparence, et qui lui ont fait une réputation contradictoire ; actes semblables, en réalité. Le premier ouvrit

de loin le funeste chemin du second (1). Toutes les pensées de cet homme à la connaissance si étendue, à l'intelligence, comme les sens, si affinée, ont une physionomie personnelle ; mais elles restent, dans leur essence, les premières de l'éternel fonds humain. Nul souci des conséquences n'en arrête jamais l'impulsion. La sincérité d'Albéric Magnard ne fait pas de différence à les manifester par des actes, par des paroles ou par des œuvres. Sa musique n'en offre pas une transposition symbolique, mais l'affirmation directe, comme ses paroles et comme ses actes : et par là, si, pour la façonner dans une matière durable, il ne l'a pas écrite d'une façon qui pénètre immédiatement l'oreille de tous, elle n'en est pas moins d'une sorte à être un jour comprise de tous, ou plutôt sentie par tous ; à tenir du temps cette popularité qui n'a nul rapport à la démagogie. Son véritable public n'est pas celui des techniciens, des intellectuels ni des snobs, bien qu'elle soit d'une technique et d'une intellectualité supérieures. Le public qu'elle atteindra, si elle doit vivre, c'est les gens dont la noblesse naturelle et la sensibilité saine vibrent sans arrière-pensée, les gens capables de bien comprendre la mort de celui qui la composa.

(1) Quel singulier pressentiment, démenti par son heure dernière, lui avait fait dire, d'un des principaux personnages de l'Affaire Dreyfus : « Il a aimé la justice jusqu'au sacrifice de lui-même, ce dont je serais sans doute incapable » ? (Lettre à E. Cordonnier, 13 décembre [1899].)

.·.

Dans notre époque chargée de passé, le jeu de dons naturels ou d'une technique brillante ne suffit plus, chez un artiste, à nous attacher. De quelque façon que nous voulions comprendre la musique, nous ne pouvons plus faire qu'elle ne soit devenue un art de la pensée. On a peut-être raison d'y voir aujourd'hui son péché : l'Eden et l'innocence originelle sont loin pour y revenir !

Magnard appelait Schumann le « musicien-philosophe » (1). Le mot s'appliquerait à lui-même encore mieux. Musicien-philosophe à rapprocher du poète-philosophe Lucrèce, qu'il tenait entre ses auteurs préférés. Même sorte de philosophie, mêmement mêlée de sciences naturelles ; même sorte de poésie puissante et même sorte de style, ample, rude et noble ; même horreur du néologisme, s'alliant à la même indépendance d'esprit ; même franchise des mots, dans l'expression des choses de l'amour, malgré la délicatesse et la pureté du sentiment. La musique de Magnard, c'est les images splendides de Lucrèce jetées sur la science et la philosophie.

Il n'a conçu qu'un art proprement, exclusivement musical, et il semblerait que cet art n'en dût paraître que plus sympathique et plus accessible à tous. C'est

(1) Lettre à E. Cordonnier, 22 janvier [1893].

pourtant cette qualité même qui en tient écartés le plus de gens, et non la philosophie, qu'ils accusent : car la musique est bien, dans la musique, ce que les gens, et jusqu'à ceux qui en vivent, sont communément le plus éloignés de comprendre et le moins portés à aimer.

Magnard est un penseur ; mais devant le papier réglé, il ne pense qu'en musique, ne forme de concepts qu'accessibles à son art. Jamais on ne le verra aux prises comme tant d'autres, et de plus grands que lui, avec l'écrasant et déraisonnable projet de traduire par un agencement de sons des imaginations ou des idées préalables dont la précision échappe à la musique. Il ne concevra jamais que cet agencement, si gros de sens qu'on le veuille faire, se soumette à d'autres lois que celles, d'abord, de la musique. La science, la philosophie, les visions de la nature et de l'art, les sensations de la vie ont alimenté le foyer : il en reste dans la musique ce qu'il reste du bois dans la flamme. « Lisez du Pascal ou du Diderot, du Bonnet ou du Spencer, dit Magnard à un jeune confrère qui lui demande conseil : contemplez des Rembrandt ou des Rubens ; admirez le ciel et les étoiles ; mais, pour Dieu ! quand un rhythme ou un chant vous vient, ne pensez à rien d'autre qu'à écrire quelque chose de beau. » (1)

« La grosse affaire, ajoute-t-il, est de s'émouvoir. » L'émotion, pour ce musicien qu'on prétend si hautain, « hautain jusqu'à l'ascétisme », est l'alpha et l'oméga

(1) Lettre à M. Labey, 11 février [1903].

de l'art, de son art à lui et de l'art d'autrui : musique, peinture ou poésie, il a bien de la peine à admirer quelque chose tant qu'il n'est pas ému (1) : sans émotion, il ne sait rien écrire.

C'est une erreur trop répandue, qu'on voie son caractère et son art sous un aspect uniformément rigide et transcendantal, acariâtre et morose. Ils offrent l'un et l'autre, au contraire, un jeu continu des sentiments les plus divers, les plus naturels, de tous les sentiments inhérents à la nature de l'homme, hors l'ambition, la vanité et l'envie (2).

Art abstrait ? Magnard lui-même employait le mot ; mais il le faut prendre avec son exactitude d'esprit. On ne conçoit pas ce que serait un art qui deviendrait abstrait, au sens où nous l'entendons généralement. Dire que l'art d'Albéric Magnard se renferme dans le

(1) Il écrit à propos des *Trophées* de Heredia : « Bien que cela soit d'un art qui ne m'empoigne pas, parce que la sensibilité en est absente, je m'incline devant la splendeur hautaine de ces sonnets. » (Lettre à G. Ropartz [1893].) Il n'est venu que fort tard à Mozart, parce qu'il prenait pour insouciance et futilité « cette correction géniale aussi désespérante que l'incohérence géniale de Berlioz » (Lettre à P. Dukas, 6 mai [1902]), ou cette « simplicité » qu'il disait lui être « pénible » autant que les « complications de l'art moderne » (Lettre à G. Ropartz, 16 juin 1906). « Si vous disposez de la journée, nous pourrions la passer ensemble [il s'agit d'une représentation de la *Flûte enchantée*] en compagnie de Mozart, musicien inégal mais admirable, que je commence à comprendre seulement aujourd'hui. Tout vient à point... » (Lettre à P. Poujaud, 24 septembre 1909.)

(2) C'est une erreur aussi, qu'on le croie féru du préjugé des œuvres monumentales : « Ne méprisons pas les petites choses, elles sont moins exposées que les grandes à la poussière des bibliothèques. » (Lettre à G. Ropartz, 28 février [1900].)

domaine de l'idée, c'est, avec une apparence de vérité, le comprendre tout à rebours. Magnard porte naturellement au général ce qu'il a ressenti ; mais loin de le réduire à l'idée pure, propre de l'abstraction, c'est l'idée — la sorte d'idée qu'un tact infaillible lui montre apte à la musique — qui chez lui se tourne spontanément en émotion ou en sentiment : disposition qui suffirait à caractériser une nature née pour la musique. C'est elle qui, le jour où Magnard a cherché sa vocation, a dû l'attirer, irrésistible, à un art qui ne peut être que sentiment, sensation, sinon même émotion seulement. On l'a accusé de méconnaître la sensation : il l'a simplement remise à son rang, qu'il n'estimait pas le premier. On peut jusqu'à un certain point dire que son style est abstrait, qu'il manque de sensualité, sans entendre par là qu'il manque de beauté ; mais l'abstraction est affaire de fond. Chez Magnard, tout n'est que musique, et tout dans sa musique n'est qu'expression et vie. Art soumis à la raison ; mais d'abord raison soumise à l'art.

On lui a fait une réputation inconcevable d'impassibilité têtue, d'aridité maussade, pour tout dire : d'ennui. Musique intérieure, il est vrai ; art de la pensée, mais où la pensée, à la française, est toujours de l'action. Des idées graves le dominent ; il répudie les minauderies flatteuses, les curiosités piquantes, les ornements superflus ; mais il n'est point d'art plus clair, tant par le trait de l'idée musicale que par la logique du discours, il n'en est de plus vif ni de plus

passionné ; et son harmonieuse physionomie, la grâce comme la gaîté l'achèvent, cette gaîté robuste que rien ne pouvait contraindre dans un tempérament sans cesse irrité.

Nature philosophique, sans doute, et moins psychologue que moraliste, mais point du tout métaphysicienne. L'idée de devoir, pour elle, s'identifie avec l'idée de beauté. Jamais ses émotions esthétiques n'ont blasé Magnard sur les émotions morales que tant d'artistes affectent de dédaigner aujourd'hui, qui ne savent plus les éprouver. Que pourtant le vrai, le juste et le bon soient pour lui éléments essentiels du beau, cela n'arrête point ses émotions visuelles d'être si vives, qu'on a pu douter, et lui-même, si son œil ne l'aurait point prédestiné à un art plastique.

La vie : Magnard a pour premier besoin de l'absorber autour de lui sous toutes ses formes, puis de l'exhaler à son tour. Il la maudit comme on ne maudit que ce qu'on adore. Lui qui trouve dans le déploiement de sa force morale sa véritable raison d'être, l'austère, le méditatif, l'atrabilaire Magnard ne serait pas Magnard, s'il ne savait donner à chaque chose son temps, goûter dans le spectacle du monde, art ou nature, toute magnificence et toute joie, et jouir jusque de l'exercice de sa force et de son activité physiques.

Il suffit d'observer que pour ce musicien « d'une gravité constante », le *Scherzo*, auquel il donne souvent le titre et toujours le caractère de *Danses*, n'est pas un divertissement épisodique, imposé par la tradition

ou par l'équilibre musical ; c'est une partie essentielle, qu'il développe, de ses œuvres même les plus profondes; une partie qui retient à ce point son attention, que trois ans après avoir achevé sa seconde symphonie, l'ayant pour la première fois entendue, il sent le besoin de remplacer par des *Danses* entièrement nouvelles celles qui ne le satisfont pas dans la version primitive (1). On ne connaît guère, dans toute la musique, de scherzo plus nerveux que celui de Magnard, de plus énergique, de plus étincelant par le rhythme et l'imagination. Ses finales, souvent, — celui du *Quatuor* porte ce même titre de *Danses*, — ne sont, dans une forme plus ample encore, avec un accent plus combatif, que l'épanouissement définitif du scherzo. Ces morceaux représentent-ils pour lui le côté heureux et joli de la vie? Sont-ils une défense contre ses dégoûts, un réservoir de forces pour joindre la sérénité suprême? On se sent près, quelquefois, de se demander si l'ironie de Magnard n'y marquait point le centre vrai de sa pensée.

Et dans toutes ses œuvres, à quelque moment, la fenêtre s'ouvre : sans qu'il y ait description, on respire la nature. Quand on dit le pittoresque absent de l'œuvre de Magnard, il faut s'entendre. Nous avons assez vu

(1) Cette exécution, la seule qu'ait eue cette symphonie dans sa première version, eut lieu à Nancy, le 9 février 1896. Le remaniement fut sans doute immédiat, et par conséquent contemporain de la composition de la troisième symphonie. C'est sous cette nouvelle forme que Magnard fit exécuter la symphonie en *mi majeur* à son concert de 1899.

qu'il n'était point un homme de cabinet ; mais il distinguait la limite où les splendeurs naturelles échappent à l'art, où notre vie intérieure s'évanouit à leur contact souverain. Ce qui l'inspirait en elles, ce n'était point l'énorme, le terrible, l'éclatant, l'étrange ; c'était la douceur enveloppante, l'apaisante harmonie, les lignes simples et pures, la lumière fine de ces paysages pleins d'expression et l'on peut dire : de goût, qu'il a préférés, jusqu'à vouloir y vivre, aux contrées magnifiques où s'éblouissait sa jeune curiosité. Dans son œuvre, la part violente, rude et tourmentée appartient à l'homme ; celle du charme et de la sérénité retourne à la nature. On pense à des Rodin qui se composeraient dans un Puvis de Chavannes. Un paysage plaît à Magnard pour autant qu'il s'accorde à un état d'âme où s'associent les sentiments les plus précieux à son cœur. Les *Promenades*, pièces toutes sentimentales, confidences intimes, portent pour titres les noms de jolis sites des environs de Paris. Un morceau de la troisième symphonie s'intitule *Pastorale* : il reste seul dans l'œuvre de Magnard à montrer la nature, un moment, sous un aspect romantique. Dans l'*Hymne à Vénus*, le flot s'enfle sous le soleil et la brise salée. Il est impossible d'écouter jusqu'au bout le « chant funèbre » du *Quatuor* sans penser au vers involontaire de Fromentin : « Un si calmant éclat descendait des étoiles. » Des impressions insaisissables, clartés, fluides, murmures ; fréquemment, le rhythme et l'inflexion de la danse ou du chant populaire jettent au plein air la méditation symphonique. C'est

alors la limpidité fraîche, un peu crue, le parfum tonique des hauts lieux. Certains instants vitaux des drames, où il semble que rien d'extérieur n'ait que faire, l'insomnie d'Yolande, le réveil de Guercœur, le ravissement passionné de Bérénice ou son morne sacrifice, sont baignés de la sympathie du monde sensible. Seulement, Magnard n'en retient que le reflet sur le monde intérieur, comme il est du rôle et du pouvoir limité de la musique. A regarder au fond des choses, en est-il si différemment de la peinture? Le vrai paysagiste ne nous marque-t-il point, par le choix même du sujet, qu'il sent aussi ses limites et s'attache moins à la beauté réelle qu'à l'expression de certains aspects de la nature?

Et comme la musique de Magnard ne décrit point les réalités d'un paysage, elle traduit plutôt le retentissement moral de l'amour que l'amour lui-même. Ses poèmes, œuvre de l'esprit, expriment volontiers une sensualité saine de l'amour. Sa musique est œuvre de l'âme, et cette âme âpre et violente, toujours souffrant, toujours luttant pour la justice, voit dans l'amour la justice du cœur et quelque chose de si haut, de si pur, qu'en elle c'est toujours l'heure incomparable de Stendhal : « l'heure des plaisirs qui ne tiennent aux sens que par les souvenirs. » Albéric Magnard n'a pas composé d'œuvre, hors le *Chant funèbre* et l'*Hymne à la Justice*, où ne chante ne serait-ce qu'une minute de cette heure-là, découvrant toutes les grâces de la tendresse au fond d'une nature et d'un art calomniés.

Les défauts trop apparents de sa musique et de son caractère ont pu tromper sur le fond des observateurs pressés, et les rivalités de partis en profiter, puisqu'elles existent, c'est bien le plus triste, jusqu'en esthétique; mais pour la musique comme pour le caractère, il faudrait retourner l'épigraphe d'un livre que Magnard aimait entre tous, et parler de vices qui ne sont le plus souvent que des vertus déguisées.

Magnard souffre de se sentir, par bien des côtés, trop de son époque, « qui n'aime pas la jeunesse : ce sera sa caractéristique et son châtiment. » (1) Le plus indépendant d'entre nous porte un héritage séculaire de façons de penser et de sentir souvent incohérentes. Sous le poids de la masse énorme de l'art qui existe, la critique et la réflexion ont, pour une part, remplacé la fraîcheur spontanée des auteurs anciens. Magnard participe de cet excès de cérébralité. Il connaît trop de choses pour n'être pas sceptique, il en a trop vu périr pour ne pas incliner au pessimisme, et sous son énergie batailleuse perce la défiante lassitude des enfants de 1871; mais une force intacte de volonté le soustrait à leur dépression intime comme à leur molle indulgence pour les erreurs et les fautes du siècle. Rien n'arrête son effort créateur, ni le dur labeur qu'il impose, ni l'indifférence qui l'accueille, ni cette lucidité de l'artiste assez malheureux pour posséder d'égales facultés poétiques et critiques. La santé

(1) Lettre à E. Cordonnier, 21 juin [1897].

et l'activité morales de Magnard équilibrent puissamment cet antagonisme, ruine de tant de cerveaux. Son hygiène physique même le garde des tares de l'écrivain moderne, qui trop souvent ne vit qu'entre son fauteuil et son encrier, distillant une pensée plate et blafarde comme son papier. Même quand il est le plus douloureux ou le plus irrité, jamais Magnard n'a les nerfs malades. Aucune de ses œuvres qui ne nous laisse sous une impression radieuse d'exaltation ou de sérénité. S'il offre tant de ces doubles aspects, de ces doubles tendances — la condition, peut-être, d'un esprit vraiment intéressant, — ce n'est point, chez lui, dilettantisme, impuissance à décider, complaisance à douter, qui furent le mal de son temps, mais toujours et seulement cette opposition qui l'affecta dès l'enfance entre l'âme avec laquelle il était né et l'âme que repétrirent sa vie et son éducation ; entre la catégorie de la pensée que gouverne le raisonnement et celle qui lui échappe, celle précisément où se meut la musique. On ne peut mieux définir Albéric Magnard qu'en deux mots qu'il appliquait lui-même à l'un de ses meilleurs amis : « Cet enthousiaste pessimisme, écrivait-il à Paul Poujaud, qui m'est si cher en vous... » (1) Voilà le trait frappant : d'une part, une vue cruellement nette de toute la vileté du monde, celle d'un disciple de La Rochefoucauld — ou mieux de ce Chamfort, qui pensait que pour n'être pas, à quarante ans, devenu misan-

(1) Lettre à P. Poujaud, 8 juillet 1905.

thrope, il fallait n'avoir jamais aimé les hommes — et d'autre part, une ardeur toujours offerte à tout ce qui est beau ou juste, vrai ou bon pour l'homme. Et cet enthousiasme, qu'aucun désappointement ne parvient à refroidir, fleurit d'une naïveté inattendue l'assurance perspicace de cet esprit plein de droiture et de contradictions.

*
* *

Pour aller au fond, il n'est que d'examiner l'une de ses œuvres capitales, que les directeurs de théâtre ont accueillie trop longtemps par des risées, et qui restera, claire, diverse, vivante sous son apparence de singularité métaphysique, comme l'une des créations les plus originales et les plus fortes de la scène lyrique moderne. On trouvera dans *Guercœur* une philosophie sans doute innée chez Albéric Magnard ; la culture et l'expérience n'ont fait que la développer, et tous ses ouvrages en donnent la même interprétation. De toute la complexité de cette nature, de toutes les acquisitions de ce cerveau, ressort une conception du monde et de la vie plus simple qu'on ne pourrait croire, si simple qu'elle a pu devenir de la musique.

Le héros du drame, avant même le lever du rideau, est mort : voilà déjà de quoi amuser les gens. La pièce commence et s'achève dans une sorte de paradis platonicien dont la divinité principale est Vérité. Bonté, Beauté, Souffrance l'entourent. Entre ces personnages

allégoriques, revenants de nos vieux mystères, les ombres des hommes goûtent, dans la conscience parfaite de la vanité des passions et des actes, le repos de ne plus sentir, la douceur de ne plus penser. Une seule reste dolente et regrette la vie. Guercœur, mort jeune dans un moment glorieux, possédait l'amour de Giselle; il venait de renverser un tyran; il apprenait à son peuple le goût de la liberté : la paix immuable lui pèse de ce ciel indifférent. Il supplie Vérité de le renvoyer sur la terre, car il croit à la durée de la mémoire humaine. Bonté s'émeut de la déception qui l'attend; Beauté admire son audace confiante; Souffrance revendique ses droits sur un être dont la vie lui avait échappé. Vérité cède et rend à Guercœur sa forme mortelle.

Ses yeux se rouvrent, à l'aurore, sur une colline en vue de sa ville natale, — quelque petite ville libre, dit l'auteur, de Flandre ou d'Italie au moyen-âge. La troupe diaprée des Illusions, aux voix prestes et lumineuses, l'entoure, le flatte et l'entraîne. Deux ans ont passé. Dans sa propre maison, l'amant retrouve Giselle; sur la place publique, le tribun retrouve la foule, l'une et l'autre infidèles. Son disciple préféré, Heurtal, l'enfant de son esprit, l'a trahi deux fois : il a pris la femme; il a ruiné l'œuvre, asservi le peuple, par la misère et l'anarchie, à sa propre ambition. Guercœur pardonne à Giselle; il veut encore sauver le peuple, avide d'une tyrannie nouvelle; il se jette entre les partis, et tombe, renié de tous, hué, lapidé.

Dans les bras maternels de Souffrance, Guercœur

rentre au ciel de Vérité. Le divin renoncement qu'on y goûte n'est point néant, ni désespérance. L'orgueil des hommes est dérisoire, non pas leur effort; et si l'effort même apparaît sans résultat, c'est que chaque homme n'occupe et ne découvre qu'un point de l'espace et du temps. Vérité éclaire pour Guercœur les limbes de l'avenir, qui de l'infinité des efforts inhabiles, des luttes impuissantes, des épreuves stériles, se forme lentement ; et Guercœur s'endort enfin consentant, sur la vision certaine d'un âge éloigné où l'humanité ne sera plus qu'amour et que liberté.

L'analyse ne peut donner une idée de l'auguste poésie, de l'émotion et de la vie dont la musique emplit le contraste de ces tableaux prophétiques ; mais elle conduit à la connaissance d'une grande âme.

Deux principes, la gauche et la droite de Vérité, se partagent cette âme : le principe de Souffrance, au contact de tout le mal qui forme la réalité du monde ; le principe de Beauté et de Bonté, planant immortel au-dessus. Albéric Magnard a dédié *Guercœur* à la mémoire de son père, qui lui en aurait proposé le sujet étrange et magnifique, un jour, peut-être, qu'il avait relu Bossuet : « Ah ! si quelques générations, que dis-je ? si quelques années après votre mort vous reveniez, hommes oubliés, au milieu du monde, vous vous hâteriez de rentrer dans vos tombeaux, pour ne voir pas votre nom terni, votre mémoire abolie, et votre

prévoyance trompée dans vos amis, dans vos créatures, et plus encore dans vos héritiers! ...... » (1)

Journaliste spirituel ou artiste inspiré, plus proches l'un de l'autre qu'il ne peut sembler, tous deux de ces pessimistes et de ces sceptiques qui sont tels, non qu'ils ne croient pas au bien, mais parce qu'ils jugent au prix d'une idée trop haute du bien une réalité qu'ils observent de trop près.

La conception première de *Guercœur* ne contenait probablement d'autre moralité que la promptitude de l'oubli humain. Le jeune musicien hésita longtemps à entreprendre l'ouvrage, parce qu'il n'en « voyait pas le troisième acte. » (2) Il fallait, pour que jaillît l'étincelle, un second pôle, qui se forma dans son esprit à mesure que sa philosophie se précisait. Le dénouement alors s'éclaira, et il est bien de lui.

Quelque ouvrage de Magnard qu'on entende, quels qu'en soient la forme et le sujet, qu'il ait été destiné pour le théâtre, pour le concert ou pour la chambre, le premier caractère qu'on en retiendra, — caractère saisissant dont la constance fait l'unité particulière de cet œuvre si divers, — c'est l'opposition, à quelque moment, souvent le choc brusque d'un élément de sérénité idéale, infiniment pur et tendre et toujours semblable

(1) Si l'on retrouve dans l'oraison funèbre de Michel Le Tellier l'une des idées fondamentales de *Guercœur*, quelque chose de ses dehors pourrait venir d'*Ogier le Danois* et de la fée Morgane, sinon, tout simplement, du *Roi de Lahore*, de Massenet.

(2) Lettre à G. Ropartz, 18 septembre [1893].

à lui-même, avec les révoltes, les luttes, les plaintes fières ou les sarcasmes; les divertissements d'une élégance agile, d'une rêverie passionnée ou d'une joie rustique; une effervescence extraordinaire de l'action. Cet élément ne combat point les autres, qui ne réagissent point sur lui : il leur est juxtaposé. C'est le ciel immuable de *Guercœur*, le bleu divin que les nuées en bataille peuvent bien nous cacher, sans atteindre sa profondeur, qui luit aux déchirures. *Guercœur*, le *Chant funèbre*, qui porte la même dédicace, ne sont faits que de cette antithèse, comme une autre encore des plus belles œuvres de Magnard et peut-être la plus typique, exaltation du sentiment qui fut la quintessence de son être : une œuvre qu'il faut mettre à part, comme un titre qui s'appliquerait à sa production tout entière, et à sa vie, et à sa mort : l'*Hymne à la Justice*.

On ne doit d'ailleurs pas s'y tromper. Cet élément idéal, Magnard le place dans la vie et non de l'autre côté. La glorification du *Chant funèbre* même n'implique de survie que celle d'une haute pensée dans la suite des générations; d'éternité, que celle des bienfaits dans leur mémoire; de jugement, que celui de la conscience humaine; et c'est tout naturellement que, sous l'empire de la crise féministe qui marqua les dernières années de Magnard, sa foi en quelque immortelle pureté, compensatrice des douleurs de la terre, prit, avec l'*Hymne à Vénus* ou *Bérénice*, un visage de chair qu'*Yolande* annonçait déjà.

Magnard s'est complu dans une familiarité précoce

avec l'idée de la mort, qu'on n'attendrait pas d'une nature si vivante. L'évolutionnisme, en lui montrant le perpétuel écoulement de toute chose, lui a offert dans une même idée la source de mélancolie et le remède. Sans nombre, ses lettres, et dès sa jeunesse, se terminent par des : « Nous crèverons tous, voilà qui est certain. — Tout cela finira par six pieds de terre. — La mort est la grande pensée consolante et le saut dans le grand tout doit avoir du charme. — *Ex imo*, ou mieux : *De profundis*. » (1) Un peu d'ostentation, d'abord, assortie à ses collections de crânes ; mais déjà, au fond, une sincérité d'enfant incompris qui s'est senti, trop tôt, trop seul au milieu de trop de mal. Peu à peu, avec l'âge, les boutades macabres deviennent vérité profonde ; besoin d'avoir toujours présente à l'esprit l'idée de la mort, et non plus seulement son image aux yeux ; confiance en la fin et le repos : réconfort du Magnard perpétuellement frémissant d'agacement ou de colère. Il ne vit que pour produire, et il ne produit même pas dans le calme et la joie : car il a placé la musique, comme l'humanité, trop haut, et se révolte pareillement du peu qu'il réalise pour la première, et la société pour la seconde. Dans la juste idée qu'il a de soi, il ne sait pas estimer ses tentatives, ses trouvailles, sa technique à raison de son âge et de son expérience. Il exige de lui-même la perfection tout de suite. S'il

(1) Telle encore sa façon de souhaiter affectueusement la bonne année : « Encore une d'abattue et un pas de plus vers la tombe. » (Lettre à G. Ropartz, 31 décembre 1904.)

pénètre sa faiblesse, il n'y consent pas et la mène comme Turenne sa « carcasse » à l'assaut, ne visant que le but prochain, mais à une éminenee de but suprême. Il n'a pas le calcul des longs et multiples desseins qui se réservent au moment propice; il a seulement la patience, toujours mécontent de ce qu'il a fait hier, de recommencer pour faire mieux demain. La tâche vient après la tâche, et la journée ne serait pas supportable, si l'on ne comptait sur le sommeil du soir.

Magnard jeune ne regardait pas sans impatience la sécurité de certaines âmes. « La quiétude philosophique a assoupi votre esprit et l'a rendu uniquement contemplatif. Vous voyez bien les choses, vous en dites savamment les apparences : vous ne les peignez jamais troublantes, comme elles sont — pour moi et la majorité de notre génération. C'est le doute ou la foi exagérés qui font les puissants poètes....... La haine des banalités nous rapproche ; votre certitude des causes premières nous séparera toujours. » (1) Il avait pris d'abord, en bon wagnérien, Schopenhauer pour guide, retenu aussi, sans doute, par l'âcreté du moraliste et du critique ; mais ce n'est point la philosophie allemande, c'est la philosophie française et anglaise, après celle des anciens, qu'il a préférée définitivement et suivie, des ombres du pessimisme aux précisions du système darwinien.

(1) Lettre à G. Ropartz [janvier 1890].

Et pas plus que l'idée des compensations d'une autre vie n'effleure ce moniste convaincu, pas plus il ne songe aux entreprises titaniques d'un Beethoven, reconstruisant le monde dans l'embrassement de millions de frères. Le monde, Magnard le voit et le laisse tel qu'il est; il invective contre lui, il pleure sur lui, mais il a l'esprit trop mesuré pour ne pas savoir, en cet ordre, toute révolte vaine, sinon celle de l'esprit : il est l'homme d'un idéal, non d'une illusion. Sa philosophie se résume dans la valeur de l'effort en soi. Chacune des créations de la nature, pour lui, suit à pas insensibles une progression continue vers une forme supérieure. De chaque atome de l'être la mort fait un germe nouveau. Ainsi faut-il que l'homme, qui voit chacun de ses efforts voué à l'échec, persiste à s'efforcer pourtant, et d'une somme immense d'efforts misérables attende, loin de lui-même, l'inaccessible perfectionnement de l'espèce. Ce principe, dégagé de toute perspective immédiate de réalisation, forme l'élément idéal de la musique de Magnard, le refuge en même temps de son esprit exaspéré ; et c'est là l'optimisme, optimisme de totale abnégation et de courage irréductible, que proclame infatigablement l'art de ce pessimiste : c'est le dénouement de *Guercœur*, qui fut si long à trouver. Ainsi, dans un art où la gaîté même a quelque chose d'âpre et de tendu, s'ouvrent de larges oasis, retraites qui échappent peut-être au raisonnement du philosophe, à la conscience même de l'homme. Leur indicible sérénité, leur fraîcheur sublime respirent cette nostalgie

atavique de l'idée de l'au-delà, qui persiste au travers du positivisme de notre âge et s'y manifeste de tant d'étranges manières, jusqu'au vice. Secret de l'instinct qui sourd de la création de tout artiste, fût-il aussi réfléchi que Magnard. Mystère inné, qui d'une âme aussi libérée de tout ce qui n'est pas la raison, fait, tout au fond, une âme d'espèce religieuse.

N'est-ce pas aussi une sorte de mysticisme artistique, — une foi, comme il disait, exagérée, — qui sans repos décourage cette âme de l'œuvre qui s'achève et l'enflamme pour l'œuvre qui s'ébauche? qui devant la réalisation acquise l'abat de son haut, et la redresse aussitôt pour une réalisation future? (1) Ferveur perpétuellement élancée vers le sommet; humilité sincère qui se retrouve toujours au pied ; écart du monde, même musical ; absorption d'anachorète dans l'œuvre à accomplir, telle qu'elle satisfasse enfin sa conscience : le reste, et le profit, et la gloire, ne compte pas, pas plus que toute autre conséquence d'un acte, quand la conscience est en jeu. Magnard donne un ouvrage aussi voisin d'être parfait que la *Sonate pour piano et violon*, qu'il le trouve « encore trouble : je n'ai pas encore la pureté de cœur et de pensée qui fait les chefs-d'œuvre. » (2)

« Travaillons » : c'est son mot de chaque jour et

(1) « Je continue à trouver ce que j'écris exécrable, et si je ne m'arrête pas de salir du papier, c'est que je garde toujours le naïf espoir d'arriver enfin à signer une œuvre impeccable. » (Lettre à G. Ropartz, 19 août [1903].)

(2) Lettre à P. Dukas, 6 mai [1902].

comme la signature de ses lettres. Travaillons : « Là seulement vous trouverez l'oubli de tout ce que la vie nous offre de grotesque ou d'odieux. » (1) Le travail renferme le sens de la vie : le travail pour lui-même, quel que soit le résultat. « L'essentiel est de produire et de produire bon. » (2) Et si l'œuvre de Magnard doit rester, dans la chaîne de l'art, une modeste maille, voire anonyme, il l'accepte, avec l'espoir qu'un jour se réalise quelque part le grand œuvre de l'art humain. Chaque musicien y peut travailler, de loin, de toute sa force, comme travaille l'humanité entière au bien-être physique et moral d'une postérité illimitée. Le but fuit à mesure l'effort qui le poursuit, telles deux parallèles dont le point de rencontre scintille à l'infini : l'étoile suffit aux Mages qui portent les présents les plus beaux, la crèche fût-elle vide.

(1) Lettre à G. Ropartz, 20 décembre 1905.

(2) Lettre à G. Ropartz, 26 août [1893]. Quand on adresse à Magnard des éloges, que toujours il juge excessifs, il répond : « C'est dans vingt ans qu'on pourra voir si ma musique a de la valeur. Soyons modeste...... Nos fils ou nos petits-fils nous diront où est le bon et le mauvais des œuvres d'aujourd'hui. » (Lettres à G. Ropartz, 13 juillet [1899] et 12 août [1900].) C'est ainsi qu'il faut comprendre qu'il loue « un beau mépris de l'actualité. » (Lettre à G. Ropartz, 27 novembre [1897].)

III

SON ART

« Les vrais hommes de progrès sont ceux qui ont pour point de départ un respect profond du passé. »

(Renan.)

SON ART

Pour les vingt-sept années environ qu'a duré la production d'Albéric Magnard, les vingt et un ouvrages qu'il a laissés forment un ensemble considérable : on n'y voit rien d'inutile. Peu d'œuvres d'essai ; pas de périodes d'hésitation ; pas de tentatives divergentes ; pas d'intervalles de détente. Le musicien ne s'est mis en marche qu'après avoir déterminé sa voie : il la parcourt tout droit. La suite de ses œuvres saisit par la régularité. Promptes à se succéder, longues, toutes, à méditer, longues à édifier, longues à repolir, elles ont pu chacune, achevées, le décevoir, non le décourager. Au moment que chacune se détache de lui, elle n'a plus d'autre valeur à ses yeux que de lui avoir servi d'expérience, d'exercice en vue de l'œuvre future, attaquée aussitôt. Souvenons-nous de *Guercœur* devant cette ténacité comme devant « l'inutilité » du sacrifice de Baron.

Magnard a traité tous les genres, hors le religieux, n'étant pas homme à aborder sans la foi les textes sacrés comme un livret d'opéra. Il a écrit de petites pièces pour le piano et pour le chant, réunies en suite ou détachées ; de la musique de chambre pour instruments à cordes et pour instruments à vent, avec ou

sans piano ; une suite d'orchestre et une ouverture, quatre symphonies, trois poèmes symphoniques ; un « drame » et deux « tragédies en musique ». On peut dire que sous tant d'espèces diverses, il a toujours exposé le même drame intérieur, le plaçant tour à tour sur trois plans inégaux : le théâtre, l'orchestre et la chambre. La précision de son esprit le porte à distinguer nettement les espèces — musique dramatique et musique pure, musique de chambre et symphonie — : l'unité de sa conscience, à les rassembler en une catégorie indivisible. Toute musique, pour lui, est un drame, que les personnages en soient des êtres humains ou de simples entités musicales ; mais toute musique, d'abord, est *la musique*. Le décor change de jour et de proportions ; le dialogue prend un autre ton ; les caractères de la pensée et de l'invention, de la forme et du langage, s'adaptent avec une convenance parfaite à une destination et à des moyens différents ; mais quel que soit le genre, et depuis le commencement, ils demeurent, en leur essence, constants.

C'est une grande difficulté, qu'on doive apprécier la musique tantôt comme une forme, tantôt comme un langage. Il faut, pour bien comprendre l'art d'un Magnard, passer entre deux erreurs : la première, de n'y considérer que froides combinaisons de notes et de l'enfermer dans les règles strictes qu'il impose à leurs lignes ; la seconde, d'y chercher une idéographie précise, à la manière littéraire. Les ennemis que Magnard a su se faire dans tous les camps ont profité, chacun

à sa guise, de certaines apparences pour le condamner sur chacun de ces chefs d'accusation contradictoires.

L'homme, parmi le bouillonnement de la vie, paraît, non point compliqué, mais complexe : tout dans son art est d'un effet simple et d'une claire unité. Là se fixe comme se fixera devant la mort, en sa vraie simplicité, tout près d'être populaire, l'âme multiple et sans souplesse d'un artiste, petit bourgeois d'origine, aristocrate par éducation, produit d'une société trop raffinée, un peu décadente, et d'une culture de luxe; et dans ce même instant qu'elle se recueille pour créer, toute cette intelligence armée redevient instinct de musicien, instinct producteur exclusivement. « C'est un métier que de faire un livre comme de faire une pendule », disait La Bruyère, et Théophile Gautier : « Un poète est un ouvrier ; il ne faut pas qu'il ait plus d'intelligence qu'un ouvrier et sache un autre état que le sien, sans quoi il le fait mal. » Albéric Magnard tient à ne point faire mal son état, et des mots analogues lui viennent à tout propos : il travaille « en ouvrier consciencieux », en « cordonnier qui n'aspire qu'à faire de la belle ouvrage », faisant « de son mieux », faisant « son possible » (1). Il a pour instrument un cerveau merveilleusement cultivé, avec des lumières sur toutes choses qui ne semblent pas concerner son état : il l'emploie comme un artisan son

(1) Lettres à V. d'Indy, 29 décembre [1892] ; à G. Ropartz, 11 août [1900] et 2 janvier 1911 ; à P. Dukas, 6 mai [1902]; à G. Carraud, 18 octobre 1910 ; etc.

outil. La différence est dans la qualité de l'instrument, dans la qualité de la substance, qui vient de plus loin encore, de ces profondeurs où n'atteignent ni la volonté ni peut-être la pleine conscience de l'artiste ; mais l'œuvre est façonnée de main d'ouvrier, que rien n'occupe que la perfection technique de l'œuvre dans ses matériaux — les idées — et dans sa construction.

Et de main d'ouvrier modeste. Une modestie d'une nature particulière, où n'entre aucune humilité, mais qui est profonde et la plus sincère du monde. Si libre et si fier, on voit Magnard, à tout âge, écouter fort sérieusement, solliciter même les avis de chacun. Il accepte, il demande qu'un musicien en qui il a confiance, comme Ropartz, fasse, sans l'attendre, à l'orchestration de ses ouvrages, toutes retouches qui lui paraîtraient utiles au cours des répétitions. Il ne se soumet certes point à tout conseil qu'on lui donne ; il y réfléchit toujours.

Le romantisme de la jeunesse avait à peine fait tâtonner ses débuts : Vincent d'Indy eut vite achevé de les éclairer. Après l'abandon du grand poème symphonique esquissé au sortir du Conservatoire, le morceau de l'*Almanach de l'Escrime*, que Magnard n'a jamais réédité, reste le seul exemple, dans son œuvre, de « musique à programme ». Il se peut qu'on distingue encore, par endroits, une qualité de musique qui s'en rapproche dans certains des premiers *Poèmes*, dans *Yolande*, dans la première et même dans

la seconde symphonie ; et il y a un programme dans les *Promenades*, qui n'est connu que de la personne à qui cette suite est dédiée. Le fond ni la forme, pourtant, n'en sont affectés. Pas un de ces ouvrages, où la doctrine n'apparaisse déjà fixée : musique chantée sur des paroles ou musique pure, Magnard ne sort et ne sortira plus de là. On possède de lui une correspondance nombreuse, où il entretient certains amis de choix, avec la plus intime confiance, des œuvres qu'il a sur le métier ou qu'il y va mettre, de ses œuvres terminées aussi, récentes ou anciennes, de ses méthodes de travail, de ses labeurs et de ses déboires, de ses idées et de ses opinions. Pas une fois on n'y pourra relever la plus lointaine, la plus fugitive allusion à une interprétation morale ou pittoresque d'un ouvrage de musique pure, pas plus de ceux des maîtres qu'il aime que des siens propres, pas plus — fût-ce par manière de parler — pour exposer un de ses projets que pour donner quelque éclaircissement en vue d'une exécution, et s'agît-il même de ces poèmes symphoniques dont il a précisé le sens par un titre (1). N'a-t-il pas été jusqu'à dire : « Refusant à la musique pure l'expression littéraire ou plastique, je lui refuse par cela même l'expression dramatique » (2) ?

(1) A propos de la première exécution de l'*Hymne à Vénus* à Nancy et de la rédaction du programme, Magnard écrit à Ropartz : « Le morceau étant tonal et de forme musicale, je ne vois pas la nécessité d'un commentaire ». (22 novembre 1904.)

(2) *La Synthèse des arts* (1894). V. p. 307. Il faut comprendre bien à quel point de vue répond l'absolu de cette formule, et n'y

L'opération musicale, pourtant, dépend à ce point, chez lui, de l'opération intellectuelle, que pour étudier en lui l'ouvrier de musique, il ne suffit pas d'avoir préalablement analysé sa mentalité ; il faut encore prolonger jusque dans l'analyse du « métier » les directions de sa philosophie. On risque évidemment, à s'exprimer ainsi, de donner dès l'abord l'idée la plus fausse du musicien. Son art n'a rien de métaphysique, et rien n'y doit entrer, du fond ni de la forme, qui ne soit et ne reste musique, dans tous les moyens comme dans la fin. Musique où un esprit d'une portée exceptionnelle s'est manifesté, et il faut bien nous laisser élever avec elle jusqu'à la sphère où cet esprit respire ; mais c'est dans le sens le plus purement musical, le plus strictement technique, que se poursuit l'application de ses deux grands principes : monisme et évolutionnisme, le premier à la constitution interne de la musique surtout, et particulièrement aux idées ; le second à l'ordonnance et au développement des formes. Il est difficile, sans disposer à l'erreur, de démontrer comment, dans cet esprit, tout se tient, s'enchevêtre, et rien ne se confond.

*
* *

« Pas de matière sans esprit, répétait Magnard : pas

point chercher de contradiction avec cette sorte de pénétration réciproque du sentiment dramatique dans la musique pure et de la musique pure dans le drame, que Magnard a envisagée plus tard.

d'esprit sans matière » (1). Pas de pensée sans musique, dira-t-on de lui, pas de musique sans pensée. Nourrie de toutes ses expériences, de toutes ses connaissances, de toutes ses émotions, sa pensée ne trouve d'aboutissement que sous forme de musique, et la musique en est la forme naturelle. Si ses œuvres qui nous paraissent les plus belles ne l'ont pas satisfait, c'est par comparaison, que nous ne pouvons suivre, avec cette pensée qu'elles n'expriment pas encore à son gré.

Tout dans ses ouvrages, d'autre part, nous donne la sensation de quelque chose de supérieur au plaisir, à l'émotion même qui naît physiquement des agencements sonores, ou au contentement intellectuel qu'on trouve à suivre leurs déductions et leur ajustement : sensation qui nous vient, on ne sait expliquer de quoi, comme en quoi elle consiste exactement. Nous le sentons dans les thèmes qu'il invente, dans leurs rapports, leurs retours et leurs combinaisons, dans les tournures de son style, la structure et la symétrie de ses édifices, nous le sentons à tous les éléments de sa musique : cette double face que dans l'œuvre d'art, presque toujours, on considère séparément, de la technique et de la signification, de la plastique et de l'expression, se fond en une seule, sans que jamais se découvre un de ces moments, que d'autres compositeurs ne nous font pas si rares, où la mécanique musicale

(1) Lettre à P. Dukas, 6 mai [1902].

tourne à vide, avec un cliquetis onctueux ou une tumultueuse jactance.

Nous sentons aussi que c'est là une qualité naturelle et non point l'effet étudié d'un système, d'une adaptation postiche de la musique à la pensée. L'acte imaginatif, visiblement, est simple, et direct. Magnard trouverait la même impossibilité à concevoir une suite de sons qu'une suite de mots — comme tout être doué de raison — qui ne formât un sens. Sa musique a un sens comme elle a un rhythme et une sonorité, une ligne mélodique et une substance harmonique, et ne peut davantage s'en passer. Par là, son art de musicien est d'un poète — ou plutôt d'un grand prosateur, avec sa vigueur souple et sa précision, ses amples périodes au rhythme divers, son accent de véracité sans métaphores, sans hyperboles, son sobre ornement : art plus significatif qu'évocateur.

L'idée, qui est l'essence et l'existence de toute musique, depuis la plus frivole opérette jusqu'aux sommets philosophiques de la symphonie ou du quatuor, depuis les quelques mesures d'un lied jusqu'aux puissantes tétralogies, aux vastes oratorios, aux liturgies austères, l'idée musicale, chez Magnard, est quelque chose de plus et d'autre qu'une figure sonore traduisant un sentiment ou bien une pensée : elle est cette pensée, ce sentiment même ; vraiment une idée, et pas seulement un thème ou un motif. L'inventer, la choisir, la façonner, minutieusement la retoucher, voilà pour lui la

partie essentielle du travail, où l'on se doit d'être le plus difficile pour soi-même; et l'idée est le point éclatant de la personnalité musicale de Magnard.

Elle étonne, chez lui, par deux caractères extraordinaires en son temps ; d'abord, même quand elle est d'espèce rhythmique, une tournure toujours chantante, qui se rapporte à la valeur essentiellement expressive de tous les éléments de sa musique ; puis, la longueur : une longueur substantielle, sans artifices de rhétorique, sans redites, qui rappelle les âges lointains où les notes n'étaient pas encore lasses de combiner leurs évolutions. Toutes les idées de Magnard sont pleines, et presque toutes sont longues. Ce n'est point hasard. Cela répond à de doubles nécessités, du fond et de la forme, et dans l'une comme dans l'autre, au dessein que l'idée elle-même se distingue de son propre développement. Aujourd'hui, que l'imagination des hommes se soit appauvrie de tout ce qu'elle a déjà créé ou qu'elle se laisse dérouter par la richesse surabondante où atteint la technique symphonique, l'idée, trop souvent, n'offre de caractéristique et de stable que son commencement. Elle se réduit à son propre germe. On croit assister à un départ d'idée, qui ne sait poursuivre sans se chercher elle-même, ondoyante, en des procédés, déjà, de développement, comme si le compositeur l'essayait, s'échappait à côté, revenait sur ses pas pour tenter une autre voie, ou la retrouvait fortuitement en chemin... Non que sa pensée se gouverne toujours mal ; mais il semble qu'elle ne soit pas assez forte, assez consciente

et sûre de soi, pour prendre spontanément une forme organisée et circonscrite, ou qu'elle s'en donne peu la peine. Cela devient un système aussi, que l'idée ne soit qu'une succession de notes aussi brève, aussi élémentaire, aussi indifférente que possible, afin qu'elle se prête au plus grand nombre de métamorphoses et de combinaisons ; un simple embryon pour le développement, ou un prétexte, un noyau sans valeur propre : la véritable idée ne se condense plus dans l'invention d'une figure accomplie, elle se disperse dans les divers partis que sauront tirer d'une figure quelconque les jeux de l'écriture.

L'idée de Magnard, au contraire, selon la tradition beethovénienne, qu'il suit en toute chose, s'affirme toujours, dès sa première apparition, dans sa forme intégrale et son étendue délimitée, enfermant un sens complet. Elle s'affirme, le plus souvent sans préparation, par son motif essentiel fortement posé. Elle possède des membres qui pourront dans le développement se modifier et agir séparément ; mais elle apparaît tout de suite comme un corps équilibré dont la tête est sûre, dont la structure et le mouvement se représenteront toujours semblables, à quelques détails près, qui lui pourront donner un relief ou un vêtement nouveau, grandir ou concentrer son geste, sans altérer sa constitution essentielle. L'invention de l'élément générateur en reste bien la condition première, mais la génération s'est achevée. Ce que nous appelons « idée musicale » n'est plus alors l'entité à sa plus simple

expression ; c'est un être qui a vécu, qui a pensé, qui résume les circonstances de l'état supérieur où il est parvenu, les éléments de sa conviction : il les analysera et les débattra de plus près dans le développement, les ramassera de nouveau à la conclusion. On comparerait souvent cet organisme à une strophe ou à un paragraphe mieux qu'à un vers ou qu'à une phrase : l'idée de certains modernes n'est qu'un mot, qui se ressasse — de quoi ne s'accommodaient la logique, la précision, la clarté exigeantes de Magnard, ni ce goût des belles proportions, ni cette horreur de toute ruse sur la valeur des choses qui l'animaient.

Ses « idées » présentent donc la même variété de formes que la pensée, et plus encore : que le sentiment, si l'on peut parler de formes à propos de sentiment ou de pensée. Admirables figures sonores, qu'on pourrait sans doute classer d'après certains de leurs caractères extérieurs, comme on classe les hommes d'après les traits du visage ; mais le rapport éternel de ces traits comporte tant de modalités différentes, ils reflètent des âmes si diverses, qu'on ne trouve pas au monde deux visages semblables : on ne trouve non plus, dans l'œuvre de Magnard, deux idées qui soient exactement du même modèle.

La première distinction qui se présenterait à l'esprit serait celle des idées de genre rhythmique et de genre mélodique, masculin et féminin, qu'à deux exceptions près — l'*Hymne à Vénus* et le premier mouvement de la *Sonate pour violoncelle* — Magnard expose toujours

dans cet ordre traditionnel. Chez lui, d'ailleurs, pas un rhythme qui ne porte de chair mélodique, pas une mélodie que ne soutienne une forte ossature rhythmique. Les deux principes se combinent dans chaque thème en quelque proportion, et parfois dominent alternativement les différents thèmes dont peut se composer une idée : on voit ainsi, dans la première idée de l'*Hymne à la Justice*, un thème mélodique s'insérer entre deux thèmes rhythmiques ; dans la seconde idée du finale de la *Sonate pour violoncelle*, la disposition contraire ; tandis que la seconde idée de l'*Hymne à Vénus* et celle du finale de la 4e *Symphonie* font succéder deux phrases mélodiques à une phrase rhythmique ; celle des variations de la *Sonate pour violon*, une phrase mélodique à deux phrases rhythmiques.

L'étendue caractéristique de toutes ces idées — sauf l'idée mère de la 4e *Symphonie*, unique en sa forme, et un petit nombre de thèmes simples de scherzo — entraîne leur division en périodes, qui se constituent et se relient de façon infiniment variée, non seulement par leur nombre, leurs proportions, leur rhythme ou leur symétrie, mais encore par le degré de netteté de leurs articulations. Il n'est point rare que Magnard observe rigoureusement la carrure classique, fût-ce en des idées plus importantes que ses thèmes de scherzo ou de trio — le « funèbre » de la *Sonate pour violoncelle* en offre un bel exemple — et il a montré sa prédilection pour la forme choral, qui est la carrure même, dans trois de ses symphonies et deux de ses

poèmes symphoniques, jusque dans une pièce des *Promenades* (1), et l'on peut dire dans le « Chant funèbre » du *Quatuor* ; mais le plus souvent, les angles de la carrure se fondent dans la ligne mélodique ou rhythmique par des inflexions souples, imprévues, qui donnent à la phrase une allure parlante. C'est le sentiment pur, la spontanéité de l'expression et non le calcul du nombre qui a déterminé sa forme, ses détours et ses retours, ses accents, ses fluctuations de mouvement. Les brisures du rhythme de la phrase prennent d'autant plus de valeur et de sens au contact de ces éléments de carrure ou de symétrie que Magnard pose en toutes ses idées pour en assurer les bases. Il tend même à faire de la forme ternaire dite : idée-lied, une forme carrée, soit en répétant la partie médiane (première idée du « Final » de la 2e *Symphonie*, seconde idée des « Danses » de la troisième), soit en la dédoublant (première idée de « l'Ouverture » de la 3e *Symphonie*).

Les périodes successives de l'idée peuvent se marquer plus ou moins distinctement par le nombre et le retour de ses éléments générateurs. Sur le fond de la phrase musicale se détachent certaines figures particulièrement significatives, les motifs, écrins de la cellule originaire, comme dans la phrase littéraire des mots essentiels où se concentre le sens et d'où la pensée s'élance, groupant autour d'eux les incidentes. Dans les formes les plus

(1) *Villebon*.

simples, qu'un motif unique suffit à animer, tantôt ce motif ne donne que l'impulsion initiale d'un chant pur comme celui du « Lent » dans le *Quintette*, ou même d'une phrase rhythmique comme la première idée de la *Sonate pour violon* ; tantôt il se trouve ramené par la longue courbe d'une mélodie continue, comme l'étonnante phrase d'une centaine de mesures qui forme la seconde idée dans la « Sonate » du *Quatuor*, et divise plus ou moins franchement l'idée en étapes, généralement deux, aspect fréquent de la première idée chez Magnard.

On le voit aussi recourir à plus d'un motif pour édifier une idée, une « seconde idée » surtout. Il ne se contente plus alors de compléter et d'équilibrer l'idée par des périodes accessoires et parentes, comme déduites du motif principal, cas des idées de forme binaire qu'on trouve souvent dans ses scherzos. Sa pensée plus complexe a besoin, pour s'exposer tout entière, de plusieurs motifs, parfois contrastants. L'idée ne se compose plus seulement de périodes, mais de phrases distinctes, au point qu'il devient malaisé, malgré le bon ordre des tons, d'embrasser du premier coup l'ensemble comme d'une seule idée. C'est un embarras, en certains cas, qu'accentuent encore des transitions d'un tel relief thématique et d'une si forte assiette tonale, qu'on doute s'il ne faudrait pas les analyser comme partie déjà de l'idée qu'elles introduisent : on l'éprouve, par exemple, dans le finale des trois principales symphonies. Avec les façons heurtées qu'affecte le style de

Magnard, ce défaut donne à ses œuvres de jeunesse certaine apparence d'encombrement et de décousu. C'est un des points sur lesquels ses progrès se marquent peu à peu, le lien de la pensée s'établissant si naturel et si fort, les propositions diverses s'ajustant si exactement, que ni le sens intérieur ni le sens musical n'en sont plus décontenancés. Dans la *Sonate pour violoncelle* et la *4e Symphonie*, des thèmes, les plus disparates en apparence, s'enchaînent à merveille sans le moindre ménagement, le moindre artifice de suture.

Magnard a commencé de coordonner deux phrases nettement différentes en une seule idée dans le finale du *Quintette*, où il les a disposées en forme lied. Dans la seconde idée de l'*Ouverture* ou celle du finale du *Trio*, il les a séparées par une période intermédiaire. Il les a juxtaposées directement dans la seconde idée du finale de la *Sonate pour violon*, ou la première des « Danses » du *Quatuor*. Il a formé de trois phrases l'idée secondaire du mouvement lent dans la *Sonate pour violon*, la première idée de l'*Hymne à la Justice*, la seconde de l'*Hymne à Vénus*, du finale de la *Sonate pour violoncelle*, du premier et du dernier morceau de la *4e Symphonie*. Il va jusqu'à composer de plusieurs éléments thématiques distincts chaque phrase d'une même idée : on en comptera cinq, pour le moins, dans l'idée initiale du *Quatuor*.

Il est impossible, avec Magnard, de parler longtemps des notes sans évoquer l'âme. Il y a bien autre chose à

considérer dans ses idées, comme dans tous les membres de sa musique, que les caractéristiques de la forme. La forme, chez lui, est extrêmement intéressante à analyser, en tous ses détails, pour un technicien, et l'on y découvre à chaque point de nouveaux motifs d'admirer sa vigueur, sa clarté, comme ses finesses ; mais son originalité est ailleurs. Jamais mieux qu'en étudiant la technique de Magnard, on n'aura senti que l'étude exclusive de la technique, dès qu'on touche à une certaine catégorie de l'art, change en feuilles sèches les plus beaux écus sonnants. Quand on en aura tout dit, on découvrira qu'on n'a rien dit encore de ce qu'est l'art lui-même. A ne considérer que les notes, le sujet semble inépuisable et de la première importance à l'égard d'un tel compositeur : ce n'est en réalité que préparation, à faire et à garder chacun pour soi avant d'étudier l'essentiel, qui ne se voit pas dans les notes, mais monte d'elles comme une vapeur pénétrante. De tant de musiques, au contraire, on n'a plus guère à dire, dès qu'on a fini de démonter, ranger, tourner et retourner leurs petits rouages !

On sentira mieux qu'on ne définira ce qui fait la véritable particularité, l'unité des idées de Magnard. Cela appartient à cette beauté essentielle de la musique qui « n'est qu'en nous ». La richesse de l'imagination et la diversité de la structure nous mèneraient à distinguer presque autant d'espèces que d'individus ; mais d'un autre point de vue, ces idées se peuvent réduire à un petit nombre de types, où l'on voit même reparaître

parfois des accents ou des tournures semblables. Ces types, entre lesquels on pourra sans exception, avec des nuances, les distribuer toutes, correspondent à quelques principes élémentaires, ou plutôt à ces forces de la vie intérieure, la seule catégorie mentale que la musique sache atteindre directement, et le fond toujours le même, en toutes leurs combinaisons, de la musique comme de la pensée de Magnard. D'abord, le principe de claire sérénité qui forme le couronnement de sa philosophie, mais qu'il exprime dans le domaine du sentiment bien plus que de la philosophie ; puis, les principes de souffrance, de joie, d'action et d'amour, dont l'alternance ou la lutte composent toute vie humaine. Encore le dernier se rattache-t-il, selon qu'il est passion ou tendresse, soit au principe d'action, soit au principe idéal, de même que les impressions de nature se partagent entre la joie active et la contemplation sereine.

Ces quatre ou cinq principes ou forces, la musique de Magnard en manifeste avec une évidence surprenante l'expression et le jeu continu. On dira que c'est là ce qui se voit, en somme, dans toute musique, si même ce n'est le résumé éternel de tout art et de toute littérature. Dans toute musique, non ; car on en sait de limitée à une impression rudimentaire, quand nul moyen extérieur n'en vient déterminer la signification, de tristesse ou de gaîté, de lumière ou d'ombre, de lenteur ou de rapidité, à un effet vide de violence, de rêverie, d'emphase... On en sait même qui ne nous laisse pas

d'impression du tout. Ce qui distingue la musique de Magnard, c'est le caractère défini des impressions qu'elle nous apporte; c'est qu'elle nous les apporte toujours, et naturellement, par ses propres et ses seuls moyens, sans que l'auteur ait besoin de s'en expliquer autrement. Il semble que cette vertu particulière de sa musique ait échappé à la conscience et à la volonté de Magnard. Il n'a jamais prétendu donner à ses ouvrages qu'un sens musical (1); et ses ouvrages, pourtant, même de musique pure, s'analyseront aussi aisément comme un fragment de vie intérieure, par l'exposé et l'action de sentiments ou de pensées, que comme une construction musicale. Les deux analyses se superposeront exactement, on ne trouvera de l'une à l'autre que les mots de changés, termes techniques et termes moraux désignant les mêmes éléments et les plaçant dans le même rapport.

C'est un point sur lequel il faut s'entendre bien. La musique est impuissante à exprimer des idées aussi bien que des images, peut-être même des sentiments, ou toute autre chose que des émotions. Quand nous disons qu'elle exprime tel sentiment, telle pensée, telle image, cela signifie seulement qu'elle éveille en nous la même émotion que ferait ce sentiment, cette pensée, cette image. C'est une forme spéciale, et tous les esprits n'y sont pas propres, de l'association des idées.

(1) « La *liberté poétique* appliquée à une sonate piano et violon me semble chose bien vague. » (Lettre à P. Dukas, 6 mai [1902].)

Magnard disait fort justement : « Il ne faut pas confondre l'art avec les sensations et les pensées qui l'ont fait naître » (1). Un fait, une chose ont été l'occasion de la sensation ou de la pensée : peu importe quel fait ou quelle chose (2). La sensation ou la pensée ont provoqué chez le musicien une émotion qui devient créatrice : il ne reste rien, dans sa création, de la chose ou du fait : il reste l'émotion. L'auditeur, à son tour, au travers de sa propre émotion musicale, peut remonter à la source, qu'il se laisse guider par le spectacle et la parole, quand l'auteur en a pris le secours, ou qu'il soit assez sensible lui-même pour y suppléer par un mouvement de pensée qui réponde à l'émotion de la musique, même si sa pensée ne se rencontre pas exactement avec celle de l'auteur.

Il ne s'agit donc point d'illustrer une symphonie ou un quatuor de ces anecdotes que l'imagination de chacun peut y supposer sous-entendues pour son amusement ; il s'agit de définir une série d'états d'émotion générale dont, en écoutant la musique de Magnard, on ne saura se défendre, si on l'admet jusqu'à son cœur. Les « idées » elles-mêmes de Magnard, au point où il amène leur élaboration, plutôt que des idées sont déjà des états d'émotion ou de réflexion déterminés par

(1) *La Synthèse des arts*. V. p. 306.

(2) « Je conçois très bien que cette lecture [*le Satyre*, de Victor Hugo] vous ait donné un plan de musique, mais croyez-vous que l'examen attentif du signe ——— ou d'un beau lever de soleil ne vous aurait pas donné une impression semblable ? » (Lettre à P. Dukas, 6 mai [1902].)

l'idée ; et ces états, pas un cœur humain qui ne les ait traversés, qui n'y reconnaisse un fragment de sa propre vie intime.

Prenons la *3e Symphonie*. Le choral de l'introduction pose une pensée grave, souveraine, sacrée ; inutile de préciser davantage le principe idéal vers lequel se tend l'angoisse de l'homme. Brusquement, il s'en détourne pour s'élancer dans la vie. Les deux idées du morceau en forme sonate qui se déroule alors, figurent les principes d'action et d'amour, qui s'exposent, puis développent leur alternative. L'homme semble un moment tenir de l'amour la force d'atteindre à la plénitude de sa pensée ; mais ce même moment le rejette au point de départ. Que son effort lui semble vain, petit, quand reparaît, mystérieux, hors de portée, l'idéal, devant lequel il reste méditant !

Il cherche alors le sens de la vie dans le plaisir physique du mouvement : il se mêle aux gaîtés populaires, tantôt robustes, tantôt gracieuses, qui le conduisent à la nature (1).

La « Pastorale » reprend la forme sonate, mais dans l'esprit du lied. Ses deux thèmes ne sont que deux faces différentes d'une même pensée : celle de la nature. L'âme se laisse d'abord pénétrer de mélancolie au

(1) La seconde idée, si agreste, des « Danses » introduit tour à tour deux transitions différentes : l'une semble éparpiller au souffle de la brise le rhythme vif du début ; l'autre, qui reparaît tout à la fin du morceau, esquisse nettement le thème par lequel va commencer la « Pastorale ».

simple chant d'un pâtre : un profond tressaut d'inquiétude la réveille, qu'elle réprime aussitôt pour s'abandonner à la sérénité lumineuse, un peu vide, du paysage. Le principe douloureux qui n'avait paru que sous forme d'allusion, devient alors agent d'antagonisme ; l'atmosphère se trouble, la douleur impatiente rompt le charme de la mélancolie ; elle semble elle-même déchaîner les éléments ; puis, tout s'apaise, le chant de la solitude se teint de la douceur ambiante, la fièvre humaine n'est plus qu'un souvenir, qui s'efface.

Les deux idées du « Final » ont le même sens que celles du premier morceau, mais avec l'accent alerte et clair de la décision qui se voit toucher le but. La persévérance de l'action fait en effet resurgir des profondeurs l'idéal ; son travail obstiné le rapproche par degrés ; le principe d'amour l'attire à son tour, l'enlace, le possède enfin, magnifiquement, aux fanfares joyeuses de l'action.

On dira que cette symphonie, par l'intervention du choral dans son ordonnance classique ou par les titres que l'auteur a donnés aux quatre mouvements traditionnels — sans d'ailleurs y attacher d'importance ni d'autre intention que de rappeler les vieilles *Suites* qui ont précédé la symphonie (1), — marque ouvertement

(1) La 2e *Symphonie* et le *Quatuor* montrent le même caprice, qui ne touche en rien le fond ni la forme des quatre morceaux. Magnard reconnaît ensuite que « les titres de morceaux sont inutiles dans une symphonie. La prochaine fois, je mettrai I, II, III, IV : c'est ce qui vaut le mieux. » (Lettre à G. Carraud, 12 novembre 1904.)

une velléité poétique. Prenons donc la *Sonate pour violoncelle*. L'idée féminine, cette fois, se présente la première. Une transition trouble la laisse à peine achever, d'où jaillit, libérée, l'idée de l'action. Celle-ci, complexe, versatile, fait un départ de bravoure, se reprend aux études austères avec un sujet de fugue, revient à la fantaisie, se décourage rapidement et déjà regrette l'amour. Sur la lutte de ces principes opposés vient luire tendrement, dans une troisième idée, le principe idéal, qui semble tenir de la femme sa grâce pure.

Mais l'âme retombée de son rêve ne sait retrouver l'insouciance. Dans les deux derniers ouvrages de musique pure d'Albéric Magnard, le scherzo n'apparaît plus gai, mais dramatique et fébrile. Celui de la sonate n'est qu'une sorte de trépidation haletante, l'avortement d'une volonté sombre qui s'essouffle à forcer la joie dans le rhythme. Seule, la simplicité rustique du *trio* apporte un instant de détente. Un grand soupir, impatiemment répété, traverse tout le morceau, s'en dégage, l'enchaîne au suivant, et son effort même engendre l'idée principale du « Funèbre », majestueux éclat de mâles regrets, qu'une nouvelle idée féminine apaise. Elle parle désormais d'idéal plus haut, dans un de ces solennels tintements de carillon qu'affectionnait Magnard (1).

(1) Voyez le *Chant funèbre* pour orchestre et celui du *Quatuor*, les variations du *Trio* et de la *4e Symphonie*.

Le finale appartient tout entier à l'action, à l'action virile et non plus seulement aux élans rompus de la jeunesse : action physique avec la première idée ; avec la seconde, action spirituelle et pénétrée d'amour, d'abord capricieuse et légère, puis énergiquement rappelée à des formes plus sereines : réplique heureuse de la seconde idée du premier mouvement. Sous une figure inverse, le soupir même des impatiences désespérées sert de liaison entre ces divers éléments et devient comme un nouveau ferment d'activité.

L'étude du principe cyclique nous offrira tout à l'heure une clef particulière de cette méthode d'analyse. Chacun y apportant sa sensibilité propre, elle peut se poursuivre dans le dernier détail. Toutes les dispositions des développements, de la structure ou de l'écriture, les modulations, les mouvements, comme les analogies qui se rencontrent souvent d'un thème à l'autre, montrent que dans cet art, s'il n'existe rien qui n'ait ses raisons musicales, rien n'existe non plus, qui n'ait ses raisons expressives.

Cette qualité intrinsèque de la musique de Magnard, qui ne se peut autrement définir ni réduire à aucune considération de procédé technique, l'a conduit à créer une sorte de poème symphonique différente de toutes celles qui se sont développées, en si grand nombre, dans l'époque moderne. Elle se rapprocherait plutôt de l'ouverture beethovénienne. Le terme de « poème symphonique » n'a jamais rencontré si exactement sa

signification propre, bien que Magnard se soit toujours défendu de l'employer, afin d'éviter toute confusion (1).

Nous désignons communément par ce terme une pièce symphonique qui se modèle sur un poème littéraire, tout au moins supposé par un argument. Il s'agit au contraire, avec Magnard, d'un poème tracé par la musique elle-même dans un cadre strictement musical, et un cadre emprunté à la symphonie régulière: un poème dont le sujet, indiqué par un simple titre, se transporte au fond de la conscience humaine. Tout élément descriptif ou narratif est écarté. Beethoven encore, attachant ses ouvertures à un drame déterminé : *Léonore*, *Egmont*, *Coriolan*, précisait la personnification de l'idée et l'action où elle se concrétait. Magnard ne désigne que l'idée nue : *Hymne à la Justice*, *Hymne à Vénus*, *Chant funèbre*. Il n'est point, pour cela, plus abstrait que Beethoven. Chez l'un ou l'autre, que les personnages aient ou n'aient point de nom, l'expression, l'émotion, l'action, en ce qu'elle a d'essentiel, restent du même ordre.

Ces poèmes, par la nature des idées, la forme, le style, n'offrent rien qui ne leur soit commun avec les autres ouvrages de musique pure d'Albéric Magnard. Ceux-ci, comme les poèmes, ont pu s'expliquer par un jeu de sentiments ou de pensées, seulement un peu

(1) Magnard écrit à Vincent d'Indy, à propos d'*Istar* : « Je m'étonne de vous voir revenir au poème symphonique, qui ne sera jamais, malgré Franck, malgré vous, malgré Saint-Saëns, malgré Berlioz, qu'une forme bâtarde, fausse, mi-musicale, mi-dramatique. » (25 janvier [1898].)

plus reculé encore vers le subconscient : les poèmes, à leur tour, se peuvent réduire à une analyse technique aussi régulière qu'un morceau de symphonie.

Nous entendons clairement dans le *Chant funèbre* la déploration d'un deuil profond; nous entendons s'en dégager une promesse de sérénité idéale : cette sérénité qu'avec le temps dépose en nous le souvenir de ce que nos morts nous ont donné de plus pur à chérir. La solennité des cérémonies, le son des cloches mènent l'âme à cette pensée consolatrice. En son déchirement, elle balance encore; elle revient toute à sa souffrance, avant que l'idéal l'emporte, formant du deuil lui-même, transfiguré, une gloire au disparu.

Nous entendons aussi nettement, dans la première idée de l'*Hymne à la Justice*, se succéder l'oppression de l'injustice, l'appel douloureux à la justice, le combat pour la justice. Brutalement terrassée, la victime lève les yeux vers l'idéal inaccessible. Avec une plainte qui réveille la persécution, elle voit s'évanouir la douce lueur; mais au même moment que la violence impose son retour le plus insolent, soudain, le triomphe de la justice éclate, foudroyant, en apothéose.

Supprimez maintenant les titres de ces deux morceaux, ne les écoutez plus qu'avec vos oreilles, et vous y trouverez deux solides et larges constructions en forme sonate, avec chacune ses deux idées, son thème de transition, son développement central où tous ces éléments agissent, son développement terminal où l'un d'eux s'impose. Vous noterez que si de part et d'autre

la seconde idée affecte la forme choral, dans l'*Hymne à la Justice* la première comporte trois phrases et trois motifs distincts, tandis que les périodes mélodiquement tracées de la première idée du *Chant funèbre* ramènent trois fois, sous des aspects légèrement différents, le même motif ; vous saisirez, en vous reportant à votre première analyse, à quelles particularités du sens correspondent ces particularités de la forme, et pourquoi l'idéal, dans le *Chant funèbre*, n'étant qu'une émanation de la douleur, se présente dans un ton voisin ; pourquoi dans l'*Hymne à la Justice*, où il doit être durement conquis, il apparaît d'abord dans un ton éloigné. Et l'*Hymne à Vénus*, où la pensée, au contraire, est une sous deux espèces différentes, ne prendra pas la forme sonate, mais la forme d'un grand lied varié. Les deux éléments, au lieu de s'opposer, se complètent. L'amour féminin, idée principale et principe idéal, enveloppe de ses gracieuses métamorphoses l'amour masculin, trouble, véhément, idée seconde et principe actif : celui-ci, plus constant en sa manifestation, s'apaise, s'élargit et finalement s'absorbe dans l'harmonie « triomphale » de la tendresse et de la passion satisfaites.

*
* *

Tel est le monisme de la musique d'Albéric Magnard, confusion perpétuelle de la matière sonore avec l'esprit, et principe de la vie saisissante de son art ; mais

dès qu'on se place au point de vue technique, il faut, pour ne point s'étonner de n'y trouver que choix, extension, organisation, en somme, de ce qu'on a vu dans Beethoven, suivre la seconde direction de sa philosophie : l'évolutionnisme.

Ceux qui traitent Magnard de musicien hautain, abstrait, et d' « auteur difficile » ne le connaissent guère ; ceux qui le représentent comme une sorte de doctrinaire académique, de sectaire de la forme, attribuant à la règle une valeur absolue, incapable lui-même d'échapper à son joug, ne le connaissent pas du tout. Il a vécu le plus indépendant des hommes, serait-ce pour écrire en esprit dépendant ? Mais il ne plaçait pas l'indépendance dans la faculté d'extravaguer, comme font les enfants sans cervelle. La forme, et la forme régulière, était sa préoccupation constante ; il la méditait, la travaillait avec un effort et un soin, une passion qui jamais ne se donnaient de relâche. Car « la forme n'a assurément qu'une valeur relative, mais la plus belle idée du monde n'est perceptible que par une forme. » (1) La forme et l'équilibre sont les conditions premières pour qu'une chose, un être tienne debout sur le sol ou vole dans l'air, s'impose à l'attention et à la mémoire des hommes, possède l'existence : vérités élémentaires qu'on s'étonne d'être obligé d'énoncer ; vérités universelles, plus indispensables encore à la musique, à raison de sa nature immatérielle et du

(1) Lettre à P. Dukas, 6 mai [1902].

vague de sa signification. Et justement parce qu'il a cette conception de l'importance et de la nécessité de la forme, jamais, pour Magnard, n'existera la forme en soi, la forme-but ou la forme-cause, la forme préétablie dont une pensée faible vient remplir les compartiments comme une matière molle. Les règles ? « Vous ferez bien de causer avec tous les musiciens dont l'œuvre vous intéresse. Quand vous auroz constaté combien tout ce que nous racontons est contradictoire, vous comprendrez qu'il n'y a pas de règles précises en fait de technique et que les règles d'école ne sont utiles que comme gymnastique d'assouplissement. » (1)

Qu'un Magnard n'ignore ni n'omette rien des procédés de la rhétorique traditionnelle, ce ne sera point cette rhétorique ni cette mathématique, ressource des esprits froids et des imaginations stériles. La rhétorique des cuistres est pitoyable, qui se croit maîtresse de la pensée ; mais pour qui sait penser, la rhétorique devient une utile servante. Avec un musicien comme celui-là, qui donne à toute chose de la musique tant de sérieux, les lois de l'exposition, de la variation, du développement, de la fugue, voire ces pauvres artifices de suture ou de remplissage qu'on affuble des noms risibles de *pont* ou de *queue*, tous ces guide-âne et ces chevilles de la scolastique musicale restent choses vivantes, du domaine de la pensée bien plus que de la plume : choses, par elles-mêmes, sans valeur, mais qui mettent

(1) Lettre à M. Labey, 11 février [1903].

en valeur la pensée ; moyens d'exposer, de creuser une idée, d'en tirer des déductions nouvelles, comme d'en éclairer toutes les faces et de lui donner un corps. C'est l'idée qu'ils servent à traiter et non pas seulement un agrégat de notes. La pensée modèle de l'intérieur sa propre forme, et non la forme, de l'extérieur, la pensée.

Cette forme, on a reproché à Magnard de n'y chercher ni nouveauté ni liberté. Il ne cherche, au contraire, pas autre chose ; seulement, il ne lui viendrait point à l'idée qu'un art nouveau ne se pût édifier que des ruines de l'art ancien. Le point de départ, le stimulant de son effort, c'est l'admiration des chefs-d'œuvre existants, une émulation respectueuse : c'est l'amour, et non la vanité jalouse. A ses yeux, « l'art qui s'appuie sur les classiques » peut être « de l'art nouveau, et du meilleur... L'imprévu est la beauté même du développement beethovénien. » (1) C'est à l'imprévu qu'il aspire à son tour dans ce même cadre que Beethoven avait déjà varié de tant de manières ; mais il n'admet pas plus qu'un Mozart l'idée de le briser par l'expansion d'un élément extra-musical.

Ne rien démolir de ce qui est beau, mais en réincarner la beauté d'âge en âge. La doctrine évolutionniste s'applique à tout au monde. L'art non plus ne fait pas de sauts ; quand il nous en paraît faire, c'est que nous regardons de trop près et que nous ne pouvons regar-

(1) Lettres à G. Ropartz, 13 décembre [1899], 28 octobre [1904].

der assez longtemps. Le progrès, c'est la quatrième dimension de l'ordre ; et c'est un mot qui ne prend pas dans les arts le sens étendu que nous lui donnons généralement. Le mot tradition a, par étymologie, la même vertu que les Grecs symbolisaient dans la course du flambeau. Ils expriment l'un comme l'autre l'idée de marche, d'évolution ; le premier n'implique pas toujours supériorité, et le second, qu'on entend d'habitude à l'opposé, signifie marche soutenue, évolution liée. Nous ne faisons pas mieux que nos pères, et nous ne les copions pas : nous sentons autrement ; la différence peut n'être que dans la nuance. Nous faisons cependant et nous perfectionnons sans cesse des découvertes techniques. Par leur moyen, nous adaptons à l'expression nouvelle de nos nouvelles façons de sentir les formes d'art qu'ils nous ont léguées, développant ou éliminant selon les besoins de notre temps les divers membres de ces formes. « Le talent et le génie même consistent à reproduire, avec quelques variantes, l'expression des talents et des génies antérieurs. Vous ne pouvez échapper aux lois de l'évolution. Les œuvres d'art, comme les êtres, se relient les unes aux autres par une chaîne indissoluble. » (1)

Magnard applique sa théorie avec une décision si lucide et un tour si personnel, qu'il serait vain de discuter si, portée à l'absolu, elle n'a pas bridé à l'excès son génie. Tenons compte du destin, qui a coupé court,

(1) Lettre à P. Dukas, 5 février [1901].

et ne nous laisse point deviner où cet évolutionniste eût conduit sa propre évolution.

Du premier de ses ouvrages au dernier qu'il nous ait laissé, elle est, sans doute, à peine perceptible. L'expérience s'est développée ; la main s'est assurée, plus experte et plus souple ; la personnalité s'est affirmée ; ni le fond ni la forme, ni surtout la personnalité, aucune des caractéristiques incessamment améliorées de l'invention, de la structure et du style n'a réellement changé. A aucun moment on ne distingue dans l'esprit de Magnard de ces revirements, de ces révélations qui divisent l'œuvre d'un artiste, comme on dit, en « manières » différentes : terme assez déplaisant, conforme d'ailleurs à la généralité des cas. Si nous ne possédons d'Albéric Magnard qu'une « manière », il est naturel que nous ne trouvions pas chez ce pur disciple de Beethoven — même toute proportion gardée — l'audacieuse variété de formes et d'idées où Beethoven atteignit.

La vie de Beethoven, qui ne fut que de sept années plus longue, tant qu'elle ait dû laisser de rêves irréalisés, avait pu décrire la courbe de son rhythme. Tout artiste, tout écrivain paraît prédestiné par sa nature à un certain âge, où s'accomplit le développement de ses qualités innées. Telle plante est faite pour porter des fleurs plus parfumées ; telle autre, des fruits plus charnus. Nous savons bien que la mort prématurée de Weber ou de Chopin nous priva d'œuvres admirables ; nous avons le sentiment pourtant que leur jeunesse

nous a livré l'essentiel de leur personnalité. Nous l'avons beaucoup moins pour Mozart, et même pour Schubert : et si Beethoven ou Wagner étaient morts à quarante ans, Rameau à cinquante, que saurions-nous d'eux ?

Quand il a étudié Beethoven, Vincent d'Indy a posé en principe que la vie créatrice de tout artiste qui remplit son développement normal traverse trois phases : imitation, transition — que j'appellerai plutôt : expression — et réflexion. Des trois « manières » correspondantes, il semble bien que ce soit seulement la seconde que nous connaissions d'Albéric Magnard, la manière « humaine ». Le musicien, affranchi de l'école, mais encore très préoccupé des moyens de réalisation, cherche alors dans son art le miroir de ses sentiments et de ses idées, tels qu'il les reçoit de la vie. A dire vrai, Magnard a toujours mêlé quelque chose des trois manières. La période d'imitation proprement dite a été extrêmement courte chez lui, parce qu'il a attendu, pour produire, de se sentir capable de ne plus imiter ; mais il est resté attentif à la tradition. Quant à la réflexion, elle lui était trop naturelle pour ne point avoir part à tout ce qu'il écrivait, imposer son caractère de généralisation à tout ce qu'il exprimait : elle n'a pas eu le temps de se dégager complètement de la vie.

L'œuvre, comme l'homme et sa vie, se peut donc étudier d'un bloc. L'explication la plus profonde est là, de cette amertume dont toute la vie de l'homme est

pénétrée. « Quand on a fait le tour des idées, on se sent un peu las. C'est ce qui m'arrive, avec ma déplorable aptitude aux idées générales....... Du nouveau, voilà ce que je voudrais écrire, mais je ne suis qu'une brute et je ne suis pas plus f.... de rajeunir la forme classique que de m'envoler vers ces étoiles où il doit se passer tant de choses intéressantes. Je suis né deux mille ans trop tôt. » (1) Ecœuré du « toujours dans le même cercle » de l'existence et de l'art, il eût voulu pourtant, au milieu d'une époque énervée par la fièvre de rompre, en toute chose, avec le passé, une époque ivre de vitesse, où la musique semble se dévorer elle-même, se précipitant à son propre achèvement, il eût voulu qu'on travaillât encore à la façon des époques patientes, où des maîtres ingénus n'acquéraient une originalité qu'en marchant, croyaient-ils, dans les pas des anciens. Il le faut avouer : cette conception élevée du progrès de l'art répond secrètement chez Magnard à une infirmité de nature, qu'il reconnaît tout le premier. Il reste, malgré l'intrépidité de son caractère, modeste, timide et lent en face de son art. Sa conscience, son goût, son sentiment de la dignité de l'art, son éducation si intelligente — peut-être trop intelligente — l'ont rendu scrupuleux à l'extrême dans la recherche de la nouveauté. Vue seulement dans quelques bizarreries du

(1) Lettres à G. Ropartz, 1er février [1902], 10 septembre [1903]. « Je cherche de nouvelles formes musicales et j'ai de la peine à en trouver. J'y arriverai peut-être un jour. » (Lettre à M. Labey, 15 janvier 1907.)

langage, elle lui paraît au-dessous de lui ; et il est le moins capable du monde de mettre un masque à sa pensée ou seulement à son style par concession aux opinions « avancées », comme d'autres concessions se font au mauvais goût public ou aux convenances académiques.

Sa maturité précoce avait fixé dès l'abord son idéal artistique plus haut que ne pouvaient atteindre si tôt ses facultés de réalisation. Le jour où il eût enfin trouvé « du nouveau », c'eût été le jour où, le progrès de sa technique ayant regagné l'avance de son esprit, l'idéal à son tour se fût déplacé. Tout, dans un art comme le sien, dépend de la pensée. Magnard n'est pas de ces musiciens dont tout le talent réside en la fraîcheur d'un don spécial, qui s'épuise. A l'inverse de ceux-là, on ne voit paraître ses plus belles idées et les plus personnelles qu'à fur et à mesure que son esprit mûrit. Une vieillesse sublime dormait sans doute au fond de lui. Pourtant, parce qu'il se sentait manquer de facilité musicale, à vingt-cinq ans il se déclarait « vidé » (1); toute sa vie, il s'accusait d' « impuissance » ou de « rabâchage » — son mot favori ; il s'inquiétait, aux premières atteintes, de cette fatigue qui marque les approches de la vieillesse : et tout cela, c'était encore signe qu'il ne voyait et ne voulait qu'on vît, dans sa musique, que la musique.

On aurait tort de croire que Magnard, qui en d'autres

(1) Lettre à V. d'Indy, 5 août [1891].

matières ne manquait pas de préjugés, obéit, en musique, à un préjugé à l'endroit du passé. Personne n'a eu moins de disposition à révérer sans contrôle les opinions reçues. Ce n'est pas le principe d'autorité — il n'en connaît d'autre que celle de sa raison et de son sentiment propre — qui a inspiré son classicisme déterminé, mais une conformité profonde de nature. Il ne se soumet point aux formes classiques comme à un rite où l'intelligence ni le sentiment n'interviennent : il en a la foi, non la superstition ; et ce n'est point parce qu'il croit en Bach et Beethoven, en Gluck et en Wagner, qu'il pense et qu'il écrit à leur exemple : il croit en eux parce qu'ils ont pensé comme il pense. Où donc un esprit né et formé comme le sien eût-il trouvé plus d'aise que dans l'ordonnance spacieuse de l'édifice classique ? Elle ne fait point la beauté de ses ouvrages, parce qu'elle n'est plus neuve et qu'elle n'est pas de lui ; mais elle est propice à leur beauté, et il faut avoir l'attention bien retenue au terre à terre de la syntaxe, pour n'apercévoir point en Magnard, cependant, une des personnalités les plus fortement marquées de son époque, marquée plus haut que dans sa façon de se loger et de s'habiller. Voltaire disait que « le plus grand avantage et le plus beau droit de l'humanité est de ne dépendre que des lois et non du caprice des hommes ». Magnard choisit la loi sous laquelle il se sent le plus largement respirer ; il sait en faire sa propre liberté, et il l'aime.

Il a la connaissance la plus étendue et le sens de

l'admiration des maîtres ; mais, tout jeune, il conseille déjà qu'on « cultive ses facultés d'assimilation avec ardeur, c'est-à-dire en s'en défiant vigoureusement. » (1) Sa musique ne trahit que peu d'influences et toutes superficielles, hors celle de Beethoven, qui l'a entièrement dominé. Son goût ne s'attache qu'aux œuvres les moins soumises au « caprice des hommes ». Il se fixe au cours de ses études et aucune révélation nouvelle, après Franck et d'Indy, ne l'a modifié. De Beethoven même, si, pour l'esprit général, la nature des idées, la rudesse du style, les dernières œuvres, les derniers quatuors surtout, ont particulièrement influencé Magnard, ce n'est point du tout à l'exclusion des œuvres antérieures, et pour la forme, il se donne beaucoup moins de latitude : la *Sonate op. 106* et les trois premiers mouvements de la *Neuvième symphonie* semblent rester ses modèles suprêmes.

De son âpreté d'écriture, de son habitude polyphonique, quelque chose aussi remonte à Bach, qu'il a tant cultivé dès le début. Il n'est pas moins profondément pénétré de Gluck. Les musiciens favoris de sa jeunesse étaient Chopin et Schumann : il n'a rien gardé du premier, un peu plus du second, pas grand'chose de Franck, dont il admirait le caractère au moins autant que l'art ; mais il admirait assez l'un et l'autre pour dire, et le mot compte, dans sa bouche : « C'est à Beethoven qu'il faut remonter quand on parle

(1) Lettre à G. Ropartz [janvier 1890].

de Franck. » (1) Et peut-être faut-il faire remonter à Franck un trait essentiel de Magnard : ces oppositions caractéristiques d'un principe idéalement pur, où qu'en soit placée la source, ne forment-elles pas aussi le fond des *Béatitudes* ou de *Rédemption* ?

Wagner est assurément le maître, après Beethoven, que Magnard a cultivé le plus et dont il a le plus appris : un musicien de sa génération ne pouvait pas ne pas être wagnérien ; mais il y a bien plus de Wagner dans les commencements de d'Indy, de Chausson, de Dukas, et même dans la suite. Magnard a su résister aux défauts prestigieux de Wagner et le comprendre comme le dernier des classiques allemands, le plus grand des fils de Beethoven.

« D'Indy, à qui musicalement je dois tout... » (2) se plaisait-il à répéter, et il ne l'appelait que son « cher patron. » Ce sont surtout, après les leçons, les premiers ouvrages de son maître qui ont agi sur lui. La marque, cependant, en reparaît assez curieusement dans les dernières œuvres de Magnard, mais toujours peu profonde, intermittente. A la vérité, les deux musiciens se sont accordés dans la religion de Beethoven et de Bach, dans une conception la plus noble et la plus désintéressée, pas tout à fait la même, de leur art ; l'un a pu être l'élève de l'autre, lui garder toujours intactes admiration, déférence affectueuse, gratitude : il n'a pas été réellement son disciple.

(1) Lettre à G. Ropartz, 20 mars [1893].
(2) Lettre à G. Ropartz, 26 août [1893].

Entre les autres compositeurs de son temps et après ses amis personnels, Ropartz et Savard, qu'il aime, d'ailleurs, à raison même de l'estime qu'il porte à leur musique, il préfère Castillon de Saint-Victor, nature assez voisine de la sienne, Henri Duparc, Paul Dukas. De Richard Strauss, évidemment, la prodigieuse « cuisine » orchestrale et l'extrême vitalité ne peuvent que « forcer son admiration » : il ne peut aussi que concevoir le plus grand éloignement pour son esthétique suspecte et la vulgarité insolente de ses idées, sa « conception bâtarde de philosophie musicale et littéraire », ses « enfantillages » descriptifs et, ose-t-il dire, ses « folies » (1).

C'est une chose remarquable, qu'au point où il avait pris de son époque le goût de l'objet d'art, du bibelot, de la curiosité, l'intelligence des voyages, il se soit écarté si soigneusement de ce style à facettes, à taches multicolores, à acquisitions exotiques, de ces singularités de syntaxe, de ces surprises de mots, de toute cette recherche affectée de l' « écriture artiste », qui tend à dépasser et à forcer les facultés du langage, à empiéter d'un art sur un autre, et de la pensée sur la sensation ; qui ne se veut rendre intelligible qu'à des initiés et, à force de néologismes, que pour un temps ; écriture, en littérature, des Goncourt, que Magnard détestait. La musique, toujours postérieure, n'y arriva, comme à l'impressionnisme, que bien plus tard.

(1) Lettres à G. Ropartz, 9 avril [1899] et 29 octobre [1901].

On ne peut dissimuler que la curiosité de Magnard a faibli devant les tendances modernes de la musique. Il les connaissait mal, n'habitant plus Paris les dix dernières années de sa vie et, depuis plus longtemps encore, entendant et lisant peu d'œuvres nouvelles. Se fût-il mieux tenu au courant, qu'il n'eût peut-être pas mieux compris, le dissentiment tenant à sa nature, et tout au fond. Il voulait continuer ce qu'autour de lui on ne rêvait que de supplanter. Ses vues avaient la portée longue, mais trop rectiligne. Elles n'étaient point dirigées de façon qu'il prisât à leur juste valeur les réelles découvertes de la technique moderne. La musique, pour lui, n'existait que par l'idée et que par la forme, corps et acte de l'idée. Ce n'est point là que les « jeunes » de son temps portaient leur attention. Magnard dédaignait en revanche, et peut-être à l'excès, toutes ces innovations de vocabulaire et de grammaire, auxquelles les contemporains attachent sur le moment tant de charme et d'importance; ces découvertes menues, exposées à la première saute de la mode, qu'on salue avec des cris et des gesticulations d'affranchis. Elles trouvent vite leurs Brid'oison, hélas! et les pires.

Magnard, très jeune, et toujours, a pensé fort librement; mais sa hâtiveté a fait de lui ce qu'ont été les hommes mûrs plutôt que les jeunes hommes de 1885. Pour la musique, singulièrement, sa génération assistait à des révolutions si rapides, que la plupart de ses confrères, quand ils n'ont pas eu, tout proches du dilettantisme, la souplesse et le grand angle d'esprit

d'un Paul Dukas, se sont vu vilipender successivement, et presque d'un jour à l'autre, comme les plus redoutables « avancés » et les plus bornés réactionnaires. Magnard avait une sensibilité trop sincère pour ne pas reconnaître la vive impression d'originalité que produisirent sur lui certaines œuvres de Claude Debussy. « Je suis guéri de faire des théories en art, s'écriait-il en entendant le *Quatuor* : au fond, il n'y a que la personnalité, le reste n'existe guère » (1). Cependant, il n'est pas un autre musicien, — du moins, de sa valeur, — qu'ait aussi peu touché le mouvement où ce merveilleux artiste entraîna la musique tout entière. Trois choses, dans ce mouvement, alarmaient pour l'avenir de notre art des principes que Magnard tenait pour essentiels : le mépris systématique des grandes proportions, la décomposition du sentiment tonal et l'appétit des épices barbares de l'Orient, dont il flairait la chimie subtile dans un style nouveau, par ailleurs très français.

Ce réactionnaire ne prendrait-il pas figure de précurseur, le jour, qu'on voit approcher, où l'exotisme perdrait de la faveur exclusive qu'en France nous lui avons laissée depuis un siècle et demi? Nous avons, pour notre malheur, une disposition à ne goûter ce qui est étranger qu'autant que cela est étrange et le plus opposé à notre propre nature. S'agit-il même de ces génies de haute taille qui, par-dessus les frontières,

(1) Lettre à G. Ropartz, 16 mars [1902].

éclairent l'horizon pour l'humanité entière et ensemencent le monde, au lieu de les aborder par ce qu'ils ont de plus général, nos esthètes s'attachent à ce qu'ils ont de plus singulier et jusqu'aux tares de leur nationalité. C'est un fait, que toutes les influences extérieures que notre musique a subies, et les meilleures en apparence, comme celle d'un Gluck, ont été un principe de déformation et de décadence pour notre esprit national. Rien ne nous serait plus avantageux que la curiosité intelligente des autres races : il faut avoir voyagé, non seulement dans leur pays, mais dans leurs arts et dans leurs idées. Ce n'est pas cette bonne curiosité qui nous tient, et nous savons mal voyager. En réalité, nous dédaignons, du haut de notre morgue chauvine, toute communication profonde avec le mouvement des esprits à l'étranger : nous n'avons que la manie de nous enticher de certains étrangers, que nous installons chez nous et jusque dans nos esprits. Peut-être aucune race ne possède-t-elle d'aptitude à pénétrer exactement les idées ni les arts d'une autre race ; mais toute race, dans ces arts, dans ces idées, trouve des enseignements, un étalon où mesurer ses propres qualités et défauts, une comparaison qui lui découvre ses lacunes. Nous aurions, plus que personne, besoin de ces confrontations qui tiennent l'esprit ouvert et souple, habituant chacun à se mettre soi-même à sa vraie place. Nous ne nous y appliquons guère. D'œuvres exotiques mal connues, mal comprises, détachées de leur milieu, nous ne savons tirer qu'une mode, avec

l'absurdité et les excès ridicules de la mode. Nous n'avons de choix qu'entre deux aveuglements : celui de l'ignorance et celui de l'engouement. Nous ne comprenons pas la leçon offerte par l'étranger, qui est précisément de rester soi-même. De ce qu'il nous apporte et de ce que nous possédons en nous, nous formons quelque chose qui n'est plus ni de chez nous ni d'ailleurs : l'art cosmopolite; par rapport à l'art véritable, ce qu'est à une société vraiment policée le monde de certains lieux où se croisent tous les mondes. Nous n'osons résister au prestige de ce que nous pensons voir là des idées larges et libres de notre temps, et qui n'en est que le mirage.

Magnard réagit de toutes ses forces contre le cosmopolitisme. De quelque point qu'on examine son art, de l'intérieur comme de l'extérieur, on n'y trouvera rien qui ne soit spécifiquement français : le caractère des sentiments et leur diversité, leur balance harmonieuse, et dans tous une incomparable véracité; le caractère essentiellement mélodique et rhythmique, la clarté du style, son aptitude à retrouver dans des thèmes originaux l'accent de nos airs populaires, plutôt que de faire au folklore des emprunts authentiques ; l'abondance et l'évidence de l'idée ; l'ajustement naturel d'un pathétique intense, d'une action fougueuse avec l'ordre, l'équilibre et la mesure. Magnard est de ceux qui font le mieux comprendre pourquoi l'on dit que le musicien « compose » ; et il ne compose pas sa musique par moments fugitifs « que nous ne possédons qu'à mesure

qu'ils périssent », mais comme de belles journées dont les heures pleines et bien distribuées gravent la forme dans notre mémoire.

Cet art, sans doute, a les attaches les plus étroites avec l'art beethovénien, et Beethoven, en dépit de l'enfantillage qui le veut faire belge aujourd'hui, était profondément allemand. Ce serait pourtant une grande erreur d'assimiler aux influences étrangères chez nous celle de l'art classique dont Beethoven occupe l'apogée : erreur, parce que cet art, même quand il a tourné au romantisme et au nationalisme allemand, a conservé une portée humaine qui lui donne un caractère universel ; erreur, parce que son esprit est conforme à l'esprit français. Dans les manifestes des milieux où l'on honnit le « vieux sourd », faisons la part du paradoxe et de la pose. Rien ne saurait empêcher que l'abîme où s'est effondrée notre tradition musicale, de la moitié du dix-huitième siècle au dernier quart du dix-neuvième, n'ait été comblé par l'art classique allemand. Nous avons laissé lamentablement isolées les exceptions glorieuses qui dans l'intervalle ont surgi de notre terre : encore Berlioz s'inspirait-il de Beethoven, de Gluck, de Weber, qu'il n'avait pas trop bien digérés, et Gounod restait-il, en même temps que teinté d'italianisme, vivement impressionné par Mozart et Schumann. Nous avons été nourris, imprégnés de cet art classique au point qu'il s'est incorporé à notre atavisme. Rien de plus naturel. Les formes de cet art, il est vrai que des Allemands les ont établies, mais en un

temps où toute l'Allemagne intellectuelle était à l'école de la France, suivait ses principes et se formait sur son goût. Depuis, à mesure que le cerveau germain, appesanti par les fumées du pédantisme et de l'ivresse hégémonique, perdait le sens de la lumière, de l'équilibre et de la proportion, l'Allemagne a pu vicier la tradition classique, — et cela, par un échange déconcertant, sous l'influence précisément de notre Berlioz, — mais quand cette tradition a refleuri, si puissamment, chez nous, nos esprits français n'ont fait, dans les principes et les formes classiques, que reprendre leur bien. Magnard l'entendait ainsi, jusqu'au wagnérisme inclus. Il eût ri férocement du poète, et d'autres, qui, sans rien connaître de sa musique ni comprendre rien à son esprit, ont célébré en lui :

> Celui-là, qui, rebelle à toute trahison,
> Et préférant la Muse à toute Walkyrie,
> A défendu son Art contre la Barbarie. (1)

Jamais Magnard n'eût tenu la Walkyrie pour barbare, ni vu trahison à admirer de belle musique ; et s'il a pris son revolver, c'était, bien simplement, pour défendre sa maison contre des voleurs.

(1) Edmond Rostand.

MUSIQUE PURE

Les formes classiques reparaissent chez lui avec un caractère d'énergie grandiose qui pourrait étonner chez un amateur passionné de ce que les autres arts offrent de plus délicat, et avant tout de cette élégance de notre dix-huitième siècle, dont bien des gens s'autorisent — et pas seulement des étrangers — pour rapetisser et limiter l'art français. C'est justement où Magnard a montré le sens le plus profond, l'amour le plus fier de sa race. Il n'en exprime pas seulement le charme des manières, mais toute l'âme. « Notre cher dix-huitième siècle, dit-il, si grand par l'art et par le mouvement des idées... ; » (1) et dans ces idées mêmes, dans ce goût, il porterait plutôt la forme d'esprit du siècle précédent. Ce qui devenait mignard et contourné, il ne le prisait point ; et l'élégance qu'il a aimée, particulièrement dans le style Régence, n'est assurément ni grêle, ni fade, ni creuse : qui ne saurait voir ce qu'il en subsiste dans les lignes sobres et nettes, un peu dépouillées, de ses œuvres les plus fortes, se tromperait étrangement.

Il est vrai que son écriture a commencé par être agressive, rugueuse, embrouillée de contrepoint, heurtée dans ses transitions ; qu'elle a toujours gardé des

(1) Lettre G. Ropartz, 1er janvier [1903].

brusqueries et des rudesses particulières ; qu'on y trouverait l'affectation de quelque chose de romain, plutôt que la moindre apparence de mollesse ou d'afféterie ; mais il s'en est dégagé — on l'aperçoit très tôt dans l'œuvre de Magnard, si l'on ne s'arrête point à la première apparence — cette sveltesse nerveuse du dessin, cette précision du mouvement, qui sont de notre meilleure tradition nationale, avec cette grâce alerte sous laquelle se sent la vigueur. Revoyez les *Promenades*, et pas seulement les pièces qui marquent une intention de pastiche ; pensez aux purs thèmes mélodiques de la musique de chambre, aussi bien qu'au scherzo des symphonies ou à cette « Sérénade » du *Quatuor*, dont le caprice ailé semble toujours esquiver le ton ; pensez à la jeunesse indestructible des Illusions dans *Guercœur*, à la douceur amoureuse de Bérénice.

C'est une écriture, comme on dit à l'école, « horizontale ». Cela s'entend par opposition à l'harmonie plaquée, où les notes des accords se lisent verticalement, sans autre lien avec celles des accords contigus que certaines servitudes de bon voisinage, coutumières plutôt encore que légales. Dans l'écriture verticale, on envisage une suite d'accords ; dans l'écriture horizontale, une combinaison de lignes qui poursuivent et s'ordonnent chacune selon sa loi expressive, ayant chacune sa valeur mélodique et sa signification propre, et constituant un ensemble où les accords se forment en certains points, comme les nœuds de leurs entrelacs. Le contrepoint y règne avec ses procédés familiers,

celui du *canon*, par exemple, pour lequel Magnard fonde sa prédilection sur des raisons de sentiment autant que de musique, car tout procédé musical lui représente quelque chose (1). Mais c'est avec Massenet, ne l'oublions pas, qu'il a fait ses études de contrepoint, en même temps qu'il apprenait l'harmonie. On l'a tenu pour adversaire de l'harmonie : il ne l'était que de l'excès moderne, qui a fait de l'harmonie un élément sensuel, existant pour lui-même, absorbant tout le reste, comme était devenu, en sa décadence, le *bel canto* italien. Nouveau « tarte à la crème », qui n'a de supériorité sur l'ancien qu'un byzantinisme épineux. Au fond, les gens se valent, qu'hypnotise l' « accord » ou bien la « mélodie ». Magnard, au contraire, n'a su considérer isolément aucun des trois éléments constitutifs de la musique. Harmonie, rhythme ni mélodie ne se passent l'un de l'autre, et c'est dans leur équilibre et leur liaison réciproque que s'accomplit la perfection de la musique.

Il n'a pas employé l'harmonie comme emploient la couleur ces peintres qui gâchent de jolies taches sans dessin : l'harmonie reste le tuf de sa musique (2).

(1) « J'ai employé la fugue dans la méditation de Titus, la douce harmonie du canon à l'octave dans toutes les effusions d'amour. » (Préface de *Bérénice*.)

(2) En parlant d'un jeune musicien qu'il estimait et qui exagérait l'absolutisme contrapontique de la *Schola Cantorum*, Magnard écrit : « Il commence à se demander s'il n'a pas eu tort de ne pas apprendre l'harmonie : scrupules excellents pour sa santé. » (Lettre à G. Ropartz, 11 mai 1904.)

Qu'on y regarde bien, on la verra chez lui commander le dessin des lignes contrapontiques bien plutôt que se déduire de leur rencontre. Toute la couleur comme tout l'accent, toute l'émotion de sa musique sont fonctions de l'harmonie, largement et solidement établie sur un sentiment très fort, un peu étroit, de la tonalité, et sans sortir du principe des deux modes modernes. Si Magnard, tout en fouillant de jour en jour avec plus de liberté ce domaine, n'y a pas plus innové que sur celui des formes, s'il s'est contenté du vocabulaire harmonique des classiques jusqu'à Wagner, avec plus de désinvolture seulement dans l'altération, le choc ou le froissement des notes de passage, c'est encore qu'uniquement occupé de la pensée, sa pensée n'a pas eu besoin d'autres moyens pour exprimer sa personnalité. Il eût cru perdre son temps à la quête d'une chose qu'il ne se sentait pas nécessaire, et qui lui semblait, en soi, peu de chose. Il a été, en musique comme en prose, l'écrivain qui ne poursuit pas le terme rare, mais choisit et place le terme juste de façon qu'il prenne une valeur neuve. Observons aussi que son contrepoint n'est généralement que manière de présenter et d'envelopper l'idée, simple procédé d'écriture beaucoup plus souvent que de combinaison entre des idées différentes. Par là — entre autres choses — Magnard se sépare de l'école post-franckiste. Par là, il reste toujours clair, même quand il est âpre et touffu. Après sa première symphonie, où déborde le zèle du néophyte, il n'a qu'exceptionnellement pratiqué les superpositions de

thèmes ou leurs transformations mathématiques. On le prend pour un géomètre : il a bien plus l'esprit de finesse.

Il accusait lui-même l'enseignement de Massenet d'avoir donné à son écriture ce pli trop appuyé du contrepoint dont il n'aurait jamais su la débarrasser à son gré. Ce serait bien le seul élève de ce maître charmant qui en eût retenu une leçon pareille (1). En réalité, Magnard avait le contrepoint natif. Il en a appris l'usage avec Massenet : il a peut-être appris avec d'Indy à en abuser ; mais en même temps d'Indy assurait dans sa main l'instrument du rhythme, pour dépêtrer son style de l'enchevêtrement trop persévérant des parties. Le rhythme fut le levain de cette pâte hérissée, quelquefois opaque et lourde. Albéric Magnard en possédait un sentiment naturel et rare. L'étude et le soin du rhythme, fondement de la musique, ont achevé le caractère de son art. Le rhythme en forme le tissu vital.

Il faudrait, malgré la pauvreté des termes, distin-

(1) J'ai suivi la classe de Massenet à la même époque que Magnard, et plus assidûment et plus longtemps que lui. Notre maître prenait un grand soin de l'enseignement du contrepoint et de la fugue, mais comme exercice seulement, et sans en faire aucune application à la composition. Je me souviens très bien que dès les premiers devoirs de contrepoint élémentaire à deux parties que Magnard apporta, — dans un cahier relié de vert dont l'aspect vraiment définitif contrastait avec nos bouts de papier le plus souvent malpropres, — Massenet reconnut et signala en lui une disposition innée, personnelle, exceptionnelle, à l'écriture contrapontique. Pour ce motif, ou d'autres, il lui donna toujours beaucoup plus d'éloges que de conseils.

guer entre *le* rhythme et *les* rhythmes. Ce sont deux choses, dont on ne trouve pas toujours la supériorité réunie. Chez Magnard, les rhythmes, éléments de l'invention thématique, cellules actives qui sont, dans l'organisme musical, comme les microbes amis défendant notre corps contre les principes mortels, les rhythmes montrent une vitalité extrême. Expressifs et forts sans être jamais pesants; caractéristiques, trouvés, d'une simplicité frappante, ils suggèrent souvent un geste ou un pas, volontiers un geste ou un pas de danse : de danse populaire, s'entend. Ils n'ont généralement pas l'emploi accessoire d'accompagnement : c'est au sein de l'idée même qu'ils résident et qu'ils agissent.

Magnard risquera encore de paraître rétrograde, pour n'en avoir admis d'autres que les rhythmes *deux* et les rhythmes *trois*, les considérant comme des lois naturelles et ne voyant que des combinaisons décomposables, trop aisément flottantes, dans les rhythmes cinq et sept, qui devenaient à la mode de son temps. Il n'a employé ceux-ci que passagèrement, et jamais sans précautions pour en assurer la franchise et la stabilité. Il pénétrait ce qu'il y a de décevant dans l'apparence libératoire de l'extrême recherche moderne. Les fluctuations trop précipitées de rhythme et d'harmonie, les impressions chevauchant sans prendre le temps de s'imposer à l'oreille, n'apportent, au lieu de la diversité qu'on attend, que monotonie réelle, comme le mélange d'un trop grand nombre de couleurs donne le

gris. Les rhythmes, pour Magnard, ne déploient leur vertu que par la persistance. Le besoin de continuité rhythmique est si fort en lui, qu'on sent presque toujours la raideur ou le choc de l'effort, avec une apparence de maladresse, quand il lui faut articuler ensemble des rhythmes ou des mouvements trop différents. Une chose, encore, à remarquer, c'est qu'il attaque rarement une idée importante par un rhythme anacrousique.

Dans *le* rhythme, au contraire, le grand rhythme des périodes et de leur architecture, le rhythme qui constitue la phrase, et puis s'étend du motif initial à la conclusion d'un morceau, gouverne enfin jusqu'aux rapports des différents morceaux d'un ouvrage, la variété, la liberté sont infinies ; l'irrégulier, l'inattendu sont maîtres ; comme dans la construction des idées, la carrure encore reste à la base, qui tient au sol, et c'est pourtant le règne de l'impair, « soluble dans l'air ». Le rhythme ainsi n'est plus un élément de la vie musicale seulement, mais le dessin même de la vie, saisi par la fantaisie ou par l'émotion. Magnard, appuyé sur l'unité des rhythmes, où est sa force, montre sa souplesse dans le rhythme, système sans lois, que celles du sentiment et de l'équilibre.

Il est un autre élément de sa musique, sur lequel Magnard s'accorde mal avec son époque. Il tient la sonorité dans un rôle qui nous paraît subalterne. La musique, pour lui, existe en soi, et les sonorités ne sont

que moyen de la communiquer aux sens : une matière, si l'on peut dire, qu'il veut pleine, franche, belle, mais simple, unie, n'accaparant jamais l'attention, et dont les reliefs seront d'autant plus efficaces aux points nécessaires qu'on les aura réservés avec plus d'intelligente économie. Elles ne sauraient être le but de la composition, ni remplacer aucun de ses éléments supérieurs. Disposer les lignes de la musique entre les divers instruments de façon qu'elles se dessinent clairement, qu'elles se détachent chacune à son plan, qu'elles se compensent, s'opposent ou se fondent dans la meilleure lumière et prennent toute leur expression : voilà l'essentiel. L'idée, fixée d'autre part, n'intervient plus. Ce n'est plus que façon de parler bien sa langue, un travail d'adaptation, presque du même ordre que la transcription, ensuite, de l'orchestre au piano.

A la vérité, quand Magnard se met à l'orchestre, l'idée, depuis longtemps, s'est présentée à son imagination avec sa sonorité propre (1). Le choix des sonorités, s'il devient une opération adventice, postérieure à la composition, ne peut plus être qu'une opération accessoire. Magnard devait en arriver à réduire cette division du travail dont usent la plupart des musiciens. Il a composé sa quatrième symphonie directement en

(1) Magnard débutant reconnaissait déjà qu'une de ses premières compositions pour orchestre « sonnait mal » parce qu'elle n'avait pas été « conçue en vue d'une exécution par des instruments déterminés. Gros défaut : l'expérience consiste à ne jamais séparer l'idée de sa manifestation matérielle. » (Lettre à G. Ropartz, 3 [janvier 1889].)

partition d'orchestre, sans en dresser, comme il faisait auparavant, une esquisse sur deux ou trois portées. Cette méthode nouvelle ne lui a pas rendu le travail plus facile, mais elle l'a mené à un réel progrès. Il n'a plus envisagé la musique comme une chose indépendante de sa réalisation sensible, et entre tous ses ouvrages celui-là possède une liberté d'allure, une opulence et une saveur uniques du son. La nature de la pensée musicale, chez Magnard, est d'ailleurs essentiellement orchestrale. Sa musique de chambre s'en ressent, et quelquefois la couleur instrumentale y est plus recherchée — dans le *Quatuor*, par exemple, — que dans sa musique symphonique. C'est aussi le défaut de son écriture pianistique, que trop souvent, avec sa disposition linéaire et ses grandes notes tenues, elle fasse penser à une transcription ou à une esquisse de l'orchestre. Quant aux réductions pour piano, les mieux faites, de ses ouvrages d'orchestre, l'effet en est irrémédiablement désastreux.

« Il y a beaucoup à dire sur l'orchestration moderne. La recherche des sonorités est d'origine romantique, et c'est Weber, Wagner et Berlioz qui y ont peu à peu habitué le public. Elle est logique dans l'art dramatique, bien que Gluck s'en soit parfaitement passé. L'est-elle dans la pure musique ? J'en doute fort. En tout cas, il me semble qu'elle devrait toujours être subordonnée au sentiment et à l'expression, et n'avoir pour l'auditeur conscient qu'une importance secondaire. De même pour les trouvailles d'harmonie et de

contrepoint. Le chromatisme de *Tristan* pèse encore lourdement sur nous et j'en ai souffert pour ma part, plus que tout autre. » (1)

Ceci, au moins, n'est pas d'un wagnérien aveugle, et montre assez qu'il ne faut pas reprocher à Magnard d'avoir échoué en ce qu'il n'a jamais prétendu faire. Point d'étalage de science; point de recherche hâbleuse; point de faux brillant, ni de remplissage. Chaque instrument conserve son caractère individuel. Pas un n'entre en jeu qu'il n'ait quelque chose à dire, qui lui soit propre. Les sonorités, jadis exceptionnelles dans l'orchestre, des trombones, de la harpe, des timbales, retrouvent, tant elles sont ménagées et avec tant d'à-propos, la valeur qu'elles avaient perdue dans le brassage de l'orchestre moderne. Ce violent emploie les cuivres et la percussion avec une discrétion singulière ; et parce que sa couleur orchestrale est sobre, il ne faut pas prétendre qu'elle n'existe point. Nous devons nous nettoyer un peu l'ouïe pour apprécier l'éloquente distinction de cette continence désaccoutumée. L'orchestre de Magnard sait fort bien, suivant les seules nécessités de l'expression, passer d'une douceur ténue à l'extrême énergie, revenir de l'éclat le plus vif au plus sévère effacement. Sa discrétion ne refuse point les combinaisons ingénieuses, les effets neufs, pourvu qu'ils naissent de la richesse même du sens musical : elle ne les concerte point pour en déguiser le

(1) Lettre à G. Carraud, 23 novembre 1904.

vide. Rappelez-vous seulement les « cloches » du *Chant funèbre*, le début de l'*Hymne à Vénus*; dans la troisième symphonie, les *Danses* et les deux expositions de la seconde idée du *Final*; dans la quatrième, les « doubles » du mouvement lent.

La virtuosité en aucun ordre d'idées n'étant son fait, Magnard ne concède rien à la virtuosité d'aucun instrument ; mais il a un sentiment pénétrant des facultés d'expression et comme d'intelligence de tous, et de chacun il exige le plus qu'il peut donner en ce sens. C'est ce qui le porte, au moins autant que son écart des auditions d'orchestre, aux défauts ou plutôt aux difficultés qui nous frappent dans l'ensemble de son instrumentation. Il ne s'en laisse point accroire : « Partie de notre technique, dit-il, où je me sens chaque jour plus ignorant. » (1) De ces défauts, les uns ont dépendu de son oreille, comme sa tendance à appesantir les basses en même temps qu'à forcer vers l'aigu la tessiture des instruments. D'autres sont inhérents à la constitution même de sa musique. Pour nos habitudes actuelles, nous trouvons son orchestre quelquefois terne et revêche, avec des moments de lourdeur

(1) Lettre à G. Ropartz, 16 juin 1906. « Mon orchestration, ajoute-t-il, vous paraît peut-être un peu grise et trop appuyée sur le quatuor. C'est un reproche que de bons esprits m'ont déjà fait. Vous avez sans doute raison, mais j'ai un faible pour la sonorité divine des instruments à cordes et je crois que les truculences de l'art moderne ont un peu dépravé nos oreilles. Cependant, je songerai à cela, et je vous remercie d'avoir attiré de nouveau mon attention sur ce point si important de l'expression orchestrale. » (Lettre à G. Carraud, 12 novembre 1904.)

ou de maigreur nue : il ne nous « amuse » pas. Il n'est pas fait pour nous amuser, mais pour concentrer notre esprit. La couleur y reste dominée par le dessin : il ne paraît pas que rien y manque, quand on l'exécute comme il faut. Il y a deux sortes de musique qui ne se passent point d'une exécution supérieure : celle qui emploie des moyens trop complexes et trop brillants à exprimer peu de pensée, — elle ne fait illusion que par la virtuosité des interprètes, — et celle, au contraire, qui n'emploie qu'un minimum de moyens à traduire un maximum de pensée. Magnard réduit trop strictement tous les traits de sa musique à l'indispensable, il les place dans une clarté trop franche, un équilibre trop précis, pour permettre aux exécutants l'à peu près. Le dernier des musiciens de l'orchestre y fait un personnage significatif et doit exprimer avec sensibilité la pleine conscience de sa signification. « Puissent-ils se figurer qu'ils aiment ma musique ! » s'écriait Albéric Magnard à la veille d'une exécution (1). Ses interprètes n'ont pas toujours assez aimé sa musique : par un juste retour, ils n'y trouvent de succès qu'autant qu'ils l'ont aimée.

Ils n'ont pas toujours vu non plus que c'est une musique qui a du style, et mieux : son style à elle, et qu'il faut l'étudier (2).

(1) Lettre à G. Ropartz, 28 décembre [1902].

(2) Il faudrait sans doute s'inspirer, pour l'exécution de la musique de Magnard, de ce que lui-même disait, plus ou moins justement, de Beethoven : « Il préconisait en toute circonstance

*
* *

On n'y relève guère d'apports techniques personnels bien définis. Les sentiments, les idées, les émotions inspiratrices et l'accent qui les révèle ont été le fait des puissances profondes de l'âme ou l'acte impénétrable de l'imagination. Avec l'étude des formes où s'est réalisée la pensée, on aborde le fait de l'esprit, et c'est bien le point inquiétant, qu'une âme si originale et si forte, un esprit si net et si volontaire ne se soient pas trouvé de formes neuves.

Chez tous les musiciens dont l'œuvre a survécu, nous admirons quelque innovation de forme ou de style attachée à leur nom ; nous y voyons une étape du progrès de l'art, et tous ces musiciens, ceux même que devait couronner le plus glorieusement le consentement universel, tous se sont vus d'abord incompris, repoussés, hués à raison, précisément, de ces innovations. Mais ces formes n'ont eu le caractère de nouveauté que pour leurs contemporains et déjà devenaient formules, quand l'admiration publique se décidait à les adopter. N'est-ce point plutôt de la pensée et de l'imagination admirables dont elles étaient le vêtement, que la nouveauté reste éternelle ? Les mêmes formes ont-

l'exécution *rubato* de ses œuvres, l'exécution à temps dérobé, avec beaucoup de nuances dans les mouvements. Les indications métronomiques ne sont que des indications, qui doivent céder place à la musique. » (Lettre à G. Ropartz, 24 octobre [1894].)

elles fait vivre ceux qui les ont reprises depuis, sans le génie? Et ceux qui étaient venus auparavant se trouvaient-ils plus empêchés de révéler leur génie en des formes achevées? Même, attribuons-nous toujours à qui de droit le premier mérite de certaines inventions? L'histoire de toutes les formes de la musique, de tous les progrès de sa technique, est jonchée de curieux précurseurs, inférieurs à leurs propres découvertes : leur œuvre d'inhabiles, des producteurs plus puissants l'ont poussé dans l'oubli, comme l'écorce d'un fruit mal venu dont la pulpe les avait nourris. Les personnalités qui ont semblé, à leur apparition, le plus spontanées, ont ainsi des antécédents, qui se retrouvent ; et quand on dit que le génie se forme par assimilation de talents voisins et développement d'idées communes, c'est un paradoxe qui, du génie, n'explique assurément pas l'essentiel, mais qui a son fond de vérité. Nous attachons trop d'importance à cette question de priorité dans les formes ou les procédés : toute l'importance est dans le génie qui s'y déploie, les met au point ; leur existence date du jour où il les a achevés à l'image de sa propre perfection, où il y a déposé sa pensée.

D'ailleurs, l'originalité des formes ne s'évalue pas seulement à l'égard du passé, et s'évalue mal au moment qu'elle se révèle. On n'en saisit parfois le sens que dans l'ensemble de la production d'un auteur, et mieux encore dans la suite de son siècle. N'oublions pas quelle énigme la fin prématurée d'Albéric Magnard a faite de l'ensemble de sa production : peut-être ses

successeurs en apporteront-ils le mot. Jamais, évidemment, on ne l'aura pu traiter, comme tant de maîtres l'ont été, chacun à son tour, de fou négateur de l'art. Est-on sûr que ses contemporains l'aient beaucoup mieux compris en le considérant sans curiosité?

Lorsque, dans un temps comme le nôtre, on vient parler de l'art tel que Magnard le concevait, on se sent appartenir déjà au passé. Mais, pour l'art, le mot de passé n'a souvent pas de sens. L'Oiseau Bleu de Maeterlinck montrait à nos enfants qu'il n'y a pas de morts. Entre les ouvrages de l'esprit, ne demeurent au cimetière que ceux qui ne méritaient pas d'avoir vécu. Nul, pourtant, ne peut savoir aujourd'hui si le monde, excédé de lui-même, ne va pas rejeter les liens, les souvenirs et le charme du passé. Nul ne sait si ce sera pour toujours ou pour un temps, ni ce qu'il adviendra, pendant ce temps, de tant de beauté que l'homme a déjà créée, ni comment la rayonnante nature le ramènera au besoin de créer une beauté nouvelle. Magnard, il y a vingt-cinq ans, parlait, non sans ironie, d'attendre de quelque invasion barbare ou cataclysme social ce renouvellement radical de notre esthétique dont il avait la soif (1). Les Barbares sont venus, des œuvres sans pareilles ont été abolies, des traditions ébranlées, et le cataclysme qu'ils ont déchaîné n'aura pas de longtemps épuisé ses conséquences. Qui sait? Quand le farouche Bakounine vivait caché à Dresde,

(1) *La Synthèse des arts*. V. p. 305.

en 1848, près de Richard Wagner, l'audition de la *Symphonie avec chœurs* l'exaltait au point que son rêve voyait flotter sur la destruction universelle, seul, comme une arche impérissable, l'art beethovénien.

Si nos arts sont destinés au même bouleversement qui menace notre société, si ces principes qui n'illuminent encore qu'une minorité doivent amener dans la musique une nouvelle coupure, aussi profonde que celle qui a séparé son développement moderne de l'antiquité, Magnard disparaîtra avec tout ce que nous appelons aujourd'hui l'art classique : et sans doute des noms rejailliront-ils de l'ombre, des œuvres que nous avons négligées, où l'avenir reconnaîtra ses sources. Mais si l'art domine de sa sérénité les catastrophes humaines, si son évolution inévitable demeure liée avec le passé, si même elle s'opère, comme cela s'est vu, par des retours, avec tous les profits de ses voyages de découvertes, aux principes classiques, il est possible qu'on découvre un jour chez Albéric Magnard des germes de nouveauté que nous n'apercevons point.

Les classiques de l'espèce académique, les faux classiques, que, semble-t-il, son respect des vieilles formes devait rassurer, marquent déjà pour lui un éloignement de bon augure, tant leur instinct les avertit. L'académique gent garde, au fond d'un grenier sans fenêtres, un peuple de chrysalides vides que le moindre rai de soleil, le moindre souffle frais fait tomber en poudre. Elle nomme *classique* un compendium de formules dénuées de sens qu'elle s'est, à dire vrai, fabri-

quées elle-même, et à quoi rien n'est plus étranger que le véritable esprit classique, comme le véritable esprit national. Bien plus : cet esprit classique, esprit de lumière et d'énergie active à quoi elle ne comprend et dont elle ne connaît rien, est son plus franc ennemi. De le voir renaître si vif chez un contemporain, qui par-dessus elle remonte directement aux anciens, elle s'effare et s'exaspère bien autrement encore que des pires excentricités. Elle le hait aussitôt comme aucun révolutionnaire ne le peut haïr et comme elle-même ne hait pas le révolutionnaire, car dans le révolutionnaire il y a souvent un diplomate, avec qui se trouvent des accommodements. Il n'en est point avec un Albéric Magnard, et ceux qui, par la lettre, sont la mort de l'esprit, ne se trompent pas à cet esprit qui n'est que vie, force et personnalité.

Sous la plume des pédants, les formes classiques sont devenues des poncifs inertes et péremptoires : mauvaise raison de les tenir pour telles. Il faut les examiner dans les mains des maîtres qui leur ont donné la vie. Les recevant les uns des autres, ils les ont menées, de l'état rudimentaire dont l'origine se perd, à un perfectionnement incessant ; ils n'en ont jamais pensé faire l'objet de règles arbitraires, mais l'expression successive, dans la mobilité du temps, de lois naturelles de l'esprit et de lois de la matière, qui est ici le son. Une pièce de musique se construit dans l'esprit comme un raisonnement, et se construit à la fois dans la durée, comme un tableau ou une statue

dans l'espace. Figurons-nous l'évolution perpétuelle de ces formes par une série de cercles qui vont s'élargissant vers l'infini autour d'un centre commun, où les fixe une nécessité. Elles prendront toujours des figures nouvelles, c'est la condition de la vie. Elles ne deviennent caduques qu'autant qu'on veut les arrêter en canons scolastiques. Tant qu'il y aura des cerveaux qui pensent, des cœurs qui sentent d'une façon générale, les principes mêmes qui ont créé les formes classiques commanderont leurs métamorphoses et se reconnaîtront au fond, tels que la lente élaboration du génie humain les a modelés sur ses propres facultés et ses besoins éternels : la musique est la plus directe et la plus fidèle représentation qu'il ait trouvée de sa conscience de soi.

Il ne faut pas du tout voir dans le cas d'Albéric Magnard le *perinde ac cadaver* d'un Hummel ni même d'un Brahms, ni le confondre avec les musiciens au talent creux qui font les gestes du génie, pensant se guinder jusqu'à lui. Le génie est en lui ; mais ne rencontrons-nous pas, dans la vie, de ces hommes à qui manque la faculté de manifester avec originalité ce qu'ils ont d'original en eux ? A côté d'eux, on passe. S'arrête-t-on assez pour les connaître mieux, comme ils apparaissent plus intéressants, souvent, plus délicats ou plus profonds que telles natures plus heureuses, promptes à s'exprimer avec un tour aisé ou quelque bizarrerie séduisante ! La difficulté que Magnard trouve à produire ne tient pas à sa technique, car cette diffi-

culté croît avec l'expérience. C'est une angoisse de l'esprit rêvant sa forme propre et souffrant de ne savoir s'évader de son habitude. Ne nous laissons pas trop prendre à l'humilité de cette préface, savoureux portrait de son esprit mordant, sensible et primesautier, qu'à la façon de Gluck, — et de Racine, — Magnard a mise à *Bérénice*. L'aveu a aussi son orgueil, et l'on n'aurait qu'à substituer Beethoven à Wagner pour qu'il s'applique, avec plus de vérité encore, à son œuvre de musique pure : « Ma partition est écrite dans le style wagnérien. Dépourvu du génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, j'ai choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à mes goûts tout classiques et à ma culture musicale toute traditionnelle. » C'est moins du style qu'il veut parler que du principe et de la forme; mais sachons éviter le piège et entendre l'ironie : sachons saisir la nuance d'amertume.

Si Magnard n'a enfreint un instant aucune des règles classiques, il les applique toutes d'une manière qui est à lui, et dans un sens spécifiquement français : le sens de la netteté, de la concision et de l'expression. Au lieu de chercher à fondre, à envelopper, à escamoter les lignes de la construction comme on faisait autour de lui, Magnard les détache et les accuse. Il les débarrasse en même temps de toutes superfétations conventionnelles : fleurs blêmes de rhétorique, ornements flatteurs, cadences, formules oiseuses de développement, de progression, de transition, de conclusion,

se ressassant dans les vides que laissent entre elles des idées courtes et débiles. L'idée, chez lui, remplit le cadre. Les éléments de la structure, dans leur forme aux arêtes vives, ne font plus seulement le sec échafaud qui gêne l'un, étaye l'autre : ils deviennent eux-mêmes signification et beauté. Il nous semble qu'ainsi Magnard n'a apporté que des innovations plus timorées qu'on ne l'eût attendu d'une nature aussi indépendante : ceux qui le lui reprochent le plus en ont-ils, la plupart, apporté davantage dans la forme, que de l'affaiblir et pas même de la supprimer ? Car on a vu de grands novateurs en paroles, sous l'audace de leur écriture et la dispersion de leur pensée, cacher la plus banale armature mendelssohnienne, un peu plus inconsistante, seulement, et plus fragile.

Le moyen de faire apparaître la personnalité de la forme chez Albéric Magnard, ce serait de continuer à confondre l'analyse technique avec l'analyse morale. Ce serait aussi le trahir gravement. Cet art, que l'émotion a engendré tout entier et qui dans tous ses termes engendre l'émotion, n'a été conçu, voulu, réalisé, que comme une forme musicale, selon l'unique loi de la musique et par les seuls moyens de la plus forte technique. Résignons-nous donc, pour en compléter l'étude, pour en retrouver le sens complet et le sens vrai, à parler « métier », non sans reconnaître qu'il n'y a rien de si ridicule que de soumettre la musique à des procédés de dissection et de classification qui dénaturent tristement l'idée qu'on se doit faire

d'un art et ne révèlent rien de ce qu'il est en réalité (1).

(1) Il me faut même user d'une nomenclature pour laquelle je n'ai aucun goût et qui n'a aucun sens, que celui qu'y attache une convention d'hommes du métier. Cette convention est fort répandue, et je ne trouve pas d'autre moyen de me faire comprendre. Je rappellerai brièvement, pour le lecteur qui pourrait encore l'ignorer, qu'on entend par FORME SONATE la forme, dans l'état où l'a portée Beethoven, qu'on voit le plus souvent au premier morceau des sonates, symphonies, quatuors classiques : *exposition* de deux idées musicales, généralement antagoniques et généralement reliées par une idée-transition ; *développement* d'éléments empruntés à ces idées ; *réexposition* dans le même ordre, mais dans un rapport tonal nouveau, qui unit les deux idées principales au lieu de les opposer. La FORME LIED, qui est celle de l'andante ou adagio des mêmes compositions, comporte également deux idées dans une disposition ternaire, mais des idées de nature à se compléter plutôt qu'à se combattre. Ici, les trois sections présentent chacune un sens achevé. La première, comme la troisième, — qui n'est, en principe, qu'un retour de la première, — contient l'idée principale ; la deuxième, une idée accessoire. Le lied est souvent redoublé sur le même plan, portant le nombre des sections à cinq, et pouvant présenter deux idées secondaires différentes. La FORME MENUET OU SCHERZO est analogue en sa symétrie à la forme lied, bien qu'elle s'applique à des morceaux d'un tout autre caractère ; ses différentes parties sont aussi beaucoup plus indépendantes l'une de l'autre et peuvent elles-mêmes prendre chacune la forme lied. Dans la FORME RONDO, l'idée initiale reparaît comme un refrain alternant avec un nombre indéterminé de couplets et conclut. On la distingue de la sonate, en certains cas où l'on pourrait les confondre, à ce signe qu'elle conclut par la première idée et non par la seconde.

Le nom de la FORME VARIATIONS suffit à la définir ; mais la variation se présente sous des aspects différents, classés en deux grandes espèces, selon qu'on y retrouve ou non le cadre du thème intact. Dans le premier cas, ce sont les formes primitives, fort anciennes : variation *ornementale* ou *décorative*, que les ornements s'incorporent à la ligne mélodique elle-même et la modifient, ou qu'ils accompagnent extérieurement cette ligne, exprimée ou sous-entendue. Dans le second cas, variation *amplificatrice*, qui n'est pas toujours une amplification seulement, mais une véritable élaboration nouvelle du thème, où l'on reconnaît de plus ou

Pour l'ensemble de ses ouvrages de musique pure, Magnard s'en tient à l'ancien plan : nombre, caractère, forme et rapport des morceaux, beaucoup plus strictement que tous les autres classiques de l'époque moderne et que Beethoven lui-même. Rien ne se ressemble moins que ses quatre symphonies, ou ses deux sonates, son quatuor, son quintette et son trio ; mais dans sa musique de chambre comme dans ses symphonies, on retrouve invariablement les quatre pièces ou mouvements traditionnels, avec, seulement, des proportions moins inégales. Tandis qu'aux dépens de la rhétorique il tend à condenser les deux grands morceaux à développement, il rapproche d'eux, par l'ampleur de la forme et la force du sens, ces deux pièces centrales, que la décadence du classicisme réduisait à l'agrément mélodique ou rhythmique de hors-d'œuvre, offerts en rançon de l'austérité du reste. Quand, dans ses deux derniers ouvrages, il les relie sans interruption, c'est en laissant à chacun son autonomie : simple enchaînement, qu'on a connu même avant Beethoven, et non

moins près ses éléments constitutifs, harmoniques, mélodiques, rhythmiques, quelquefois même un seul d'entre eux. C'est le système créé par Bach, repris et développé par Beethoven à la fin de sa vie : il est devenu l'une des bases de la musique moderne.

Je ne peux même me dispenser d'employer les horribles mots de CYCLISME et de CYCLIQUE. Ces termes sportifs remarquablement impropres et parfaitement incompréhensibles ne désignent pas autre chose en musique que l'intervention d'un thème commun, généralement transformable, dans les différents morceaux d'un ouvrage de musique pure.

combinaison de l'*andante* et du *scherzo*, comme l'a réalisée Franck dans sa symphonie.

Mais Magnard a souvent, le plus souvent même, interverti, comme Beethoven et Schumann l'avaient fait quelquefois, l'ordre habituel du mouvement lent et du mouvement rapide. L'expression dramatique qu'il donne au premier morceau, la couleur de lied qu'y revêt l'idée mélodique, le poussent sans doute à placer le scherzo après ce premier morceau, et l'adagio entre le scherzo et le finale, qui lui-même, fréquemment, se rapproche du caractère vif et gai d'un scherzo : contrastes mieux ménagés, répondant au processus du drame intérieur, qui est presque toujours, chez Magnard, d'abord un grand débat de la volonté, puis une échappée dans la joie extérieure, suivie d'une méditation profonde, d'où naît la joie véritable ou la sérénité définitive dans le triomphe de l'action. L'intention apparaît clairement quand on observe que dans la *Sonate pour violon* et le *Trio*, les deux seuls ouvrages de sa maturité où Magnard ait laissé l'*adagio* à son ancienne place, il a senti le besoin de donner au finale une introduction de mouvement lent, de forme très libre, de caractère expressif et même récitatif, à laquelle il attache une extrême importance (1). Il faut

(1) « Je suis content que le Trio vous ait plu, et content doublement, puisqu'il vous est dédié..... Je suis étonné que le prélude du final ne vous ait pas satisfait. C'est, à mon avis, la seule page de forme et d'expression nouvelles que j'aie écrite dans ce Trio. » (Lettre à P. Poujaud, 8 août 1905.) L'enchaînement sans interruption du scherzo au final accentue encore le sens de ce prélude.

que l'âme, après les plaisirs du scherzo — particulièrement léger dans ces deux ouvrages — se recueille et refasse ses forces pour le suprême assaut.

Quant aux rapports de tonalité qui coordonnent les différentes parties d'une même œuvre, comme les différents thèmes dans chacune de ces parties, on voit Magnard admettre des liens plus éloignés qu'on n'a accoutumé chez les classiques. Plus éloignés, mais non plus lâches. Pour lui, c'est une question dont l'intérêt capital ne s'attache pas seulement à la solidité du cadre, à la logique des articulations, à la netteté de la direction, mais encore une fois au sens intime de la musique. On a dit fort justement que les différents tons sont comme des lieux différents où chaque pensée, chaque sentiment, chaque idée musicale vit et doit être fortement établie. Le déplacement d'un ton à un autre correspond à un déplacement dans la pensée, indique entre les idées une opposition nouvelle ou une conciliation, un déchirement ou une conquête. Lorsque dans la réexposition d'un morceau fondé sur deux idées, la seconde reparaît dans le ton principal où s'est toujours maintenue la première, c'est qu'elle s'avoue persuadée par celle-ci, ou qu'elle s'installe elle-même victorieuse, la chassant de son propre terrain. Si le dernier morceau d'une symphonie ramène le ton du premier, c'est pour affirmer, du point de départ au point d'arrivée, la permanence de l'être, si loin que l'aient entraîné les digressions.

Le plan tonal d'une composition et le plan thématique — le plan des idées, le plan de la pensée, — « c'est tout un » ; et Magnard disait encore que pour analyser une œuvre de Beethoven, il fallait beaucoup moins numéroter des thèmes que classer des tons (1). De même que dans toute œuvre de notre esprit on distingue comme un minuscule système planétaire, où un élément premier entraîne un cortège d'éléments soumis aux lois de son attraction, de même, « on ne bâtit pas une composition sur *des* tons, mais sur *un* ton, avec des tons relatifs gravissant autour. » (2)

Le plan tonal, chez Magnard, sera donc toujours simple et très réfléchi. Il ne sera pas moins varié, bien que tous ses méandres ramènent à l'affirmation inébranlable de la tonique ; et son harmonie tiendra moins à des préparations ménagées ou de subtiles dégradations de teintes qu'à la franchise des oppositions entre couleurs vives, exactement appropriées à la nature des idées, à l'antithèse et au progrès des émotions. Il arrive que Magnard, en sa jeunesse surtout, heurte ces couleurs entre elles, comme il heurte les rhythmes, les harmonies, les idées même, par un effet de sa brusquerie naturelle qui ressemble à son dédain pour les conventions mondaines ; mais les écarts qui apparaissent dans le choix des tons qu'il accouple se peuvent toujours réduire à l'un des principes fondamentaux de la modu-

(1) Lettre à M. Labey, 11 février [1903].
(2) Lettre à G. Ropartz, 1er janvier [1900].

lation classique : principe des dominantes ou sous-dominantes, principe des tons relatifs ou homonymes de mode différent. Il procède par extension ou par combinaison de ces deux principes. Il remplace, par exemple, la première dominante, supérieure ou inférieure, rarement par la seconde ou la troisième, fort souvent par la quatrième, qui paraît à la distance de tierce majeure de la tonique. Souvent aussi, pour calculer le rapport de deux tons, il substitue à l'un d'eux son relatif ou son homonyme. C'est ainsi qu'on peut s'étonner, au premier abord, de rencontrer, dans le finale en *si bémol majeur* de la troisième symphonie, la seconde idée en *la mineur*; mais cette idée évolue en *fa majeur*, et l'on voit aussitôt qu'en somme, la seconde idée s'établit le plus normalement du monde à la dominante du ton principal, sauf qu'elle se présente par sa propre dominante — ou son relatif mineur. Dans la « Sonate » du quatuor, la seconde idée, en *la majeur*, peut sembler éloignée du ton initial de *mi mineur*, mais elle est fort rapprochée du ton de *mi majeur*, où elle se présentera dans la réexposition ; et l'introduction d'un morceau en *si bémol mineur* dans la sonate pour violoncelle, qui est en *la majeur*, celle d'une deuxième idée en *si bémol majeur* dans l'Hymne à la Justice, qui est en *si naturel mineur*, — combinaisons à distance de demi-ton qui ne sont pas rares chez Magnard, — s'expliquent naturellement comme quatrième dominante, supérieure ou inférieure, si l'on pense au relatif du ton mineur. A de très rares exceptions près, au

reste, Magnard n'assemble que des tons solidarisés par la présence d'une note commune dans leur accord de tonique : lien empirique qui saisit l'oreille ; le lien logique se resserre plus profondément.

Magnard, en tout ceci, ne fait que poursuivre l'une des principales innovations de Beethoven dans les formes de la musique pure. Il agit de même à l'égard des autres; par exemple, de l'intérêt thématique des transitions et de l'importance ajoutée au développement terminal. Beethoven avait remplacé les cadences plus ou moins redondantes, à révérence protocolaire, de ses prédécesseurs, par une véritable péroraison synthétique, libre de forme et pleine de sens. Il devait paraître indispensable à un esprit fait comme celui de Magnard, de faire de ce développement terminal, dans ses morceaux de toute nature, le couronnement de l'équilibre musical et le dénouement frappant du drame intérieur. Il en recherche des dispositions toujours nouvelles, quelquefois brèves, souvent très étendues, mais concluant toujours avec une concision parfaite. Dans les symphonies, de la première à la dernière; dans les sonates comme dans les autres ouvrages de musique de chambre; dans l'*Ouverture* comme dans les *Hymnes*, on en voit tant de beaux exemples, où les thèmes reparaissent portés au sommet de leur signification, qu'il en faudrait faire une étude particulière dans celle des formes d'Albéric Magnard. Ce n'est parfois aussi, comme dans le finale du *Quintette* ou l'*Ouverture*, qu'une extension de la réexposition, un moyen de

retarder l'apparition de la seconde idée à la tonique et de lui donner plus d'efficace.

Magnard reprend de Beethoven l'introduction de la fugue dans la musique de chambre ou la symphonie, mais pour la traiter en simple élément du développement. Symbole de la raison agissante, elle marque toujours le centre du morceau, tantôt réduite à quelques entrées, comme dans le premier mouvement du *Quintette*, de la 3[e] *Symphonie*, de la *Sonate pour violoncelle*, tantôt se développant jusqu'à suivre le plan tonal ou pratiquer les artifices, — contre-sujets, mouvements contraires, strettes, augmentations, — de la fugue scolastique, comme dans le finale du *Trio*, de la *Sonate pour violon*, de la 4[e] *Symphonie*, la « Sérénade » et les « Danses » du *Quatuor*. C'est en même temps souvenir de Bach, qui tint une si grande place dans l'éducation de Magnard : sa dilection pour le canon et pour le choral procéderait plutôt de César Franck.

Les deux points essentiels de la technique beethovénienne de Magnard sont sa préférence pour la forme sonate et l'emploi généralisé qu'il a fait de la variation.

Il a adopté la forme sonate, non seulement pour le premier mouvement, mais encore pour le finale, sans exception, de tous ses ouvrages en plusieurs parties ; jamais il n'a employé celle du rondo (1), bien que ses

(1) Il faut remarquer cependant que Magnard assimilait à la forme rondo celle du lied double à cinq sections, qu'il a employée dans les thèmes variés de la deuxième et de la quatrième symphonie, de la *Sonate pour violon* et de l'*Hymne à Vénus*.

finales aient souvent la couleur du rondo et même, comme dans les deux premières symphonies ou la *Sonate pour violoncelle*, rapprochent quelquefois de sa forme la forme sonate (1). Il a encore donné la forme sonate au mouvement lent dans la *3e Symphonie*, le *Quatuor* et la *Sonate pour violoncelle*, ses autres « andante » observant la règle classique de la forme lied. Enfin le *Chant Funèbre*, l'*Ouverture*, l'*Hymne à la Justice*, l'ouverture de *Bérénice* sont des sonates, comme la dernière des *Promenades*. Magnard fait même réagir la forme sonate sur d'autres formes, comme on le voit dans le scherzo du *Trio* ; on est tenté d'analyser le choral varié de la *1re Symphonie* — aussi bien que comme un lied — comme une sonate dont la réexposition se ferait par superposition des deux idées ; et dans l'*Hymne à Vénus* — variations en forme de lied — il est impossible de ne pas voir les deux idées dans le rapport des idées d'une sonate, par leur caractère comme par leur cadre tonal : sonate dont la réexposition s'établirait en ordre inverse (2). Aucune forme, évidemment, ne satisfait mieux l'instinct musical de

(1) Dans le *Quatuor*, la « Sérénade » (scherzo) se rapprocherait aussi du rondo, tandis que les « Danses » finales inclineraient plutôt la sonate à la forme scherzo, la fugue, sur un thème spécial, qui tient la place du développement, jouant le rôle de trio.

(2) Dans la « Pastorale » de la *3e Symphonie*, le caractère et le rapport des deux idées rapprocheraient au contraire la sonate du lied. Le « Funèbre » de la *Sonate pour violoncelle*, sonate sans développement central, tendrait de même à la forme du lied double, par l'importance que le développement terminal donne au retour de la première idée.

Magnard et son besoin d'action ordonnée, plus encore que son tempérament combatif. Le combat, il le place dans l'une des deux idées — la première, presque toujours, — plutôt qu'entre elles : l'autre plane au-dessus ; et cela encore répond à ce partage si caractéristiquement net de son âme, eût dit Nietzsche, entre le dionysiaque et l'apollinien.

Il a même senti parfois le besoin d'amplifier ce contraste par l'introduction d'une troisième idée, où toujours on reconnaît cette lumière idéale qui dans sa pensée ne quitte pas l'horizon ; il prend d'ailleurs grand soin d'éviter que l'équilibre de la forme sonate en soit compromis. Cette troisième idée n'existe avec une personnalité distincte que dans le premier morceau de la *Sonate pour violoncelle*, à moins qu'on n'assigne le même rôle au choral dans le finale de la *3e Symphonie* ; mais assez souvent Magnard donne presque l'importance et le caractère d'une troisième idée à quelque élément, élargi et calmé, par exemple, de la transition (dans le premier morceau de la *Sonate pour violon*) ou de la seconde idée (1) (dans le finale de la même sonate, où cette phrase n'est qu'une transformation de la première idée).

Rappelons-nous son mot : « l'imprévu est la beauté même du développement beethovénien. » Magnard a l'horreur de tout ce qui peut donner au développement

(1) On peut observer à peu près le même cas dans le finale du *Trio* ou le « funèbre » de la *Sonate pour violoncelle*.

une allure mécanique, une marche trop attendue, ces « petits carrés à la Franck », par exemple, dont il dénonce « l'emploi immodéré » jusque chez le maître qu'il vénère : « C'est bon de temps en temps. Souvent, c'est de la fatigue et de l'essoufflement, cela arrête le cours des phrases et c'est aussi trop commode. » (1) Et il place les « développements cyclistes » parmi les symptômes du « mal du siècle », avec les idées trop courtes, les basses fuyantes, l'écriture longitudinale (2). Il n'entend pas davantage se laisser emporter par sa plume hors des proportions qui se règlent sur la pensée : « L'abondance et la longueur des développements nuisent à la carrure et à la clarté de l'ensemble : il faut savoir sacrifier même de jolies choses. » (3) Quelquefois, reprenant point par point les éléments principaux de chacune des idées, son développement se simplifie jusqu'à n'être qu'une forme analytique d'exposition intermédiaire.

Rappelons-nous aussi qu'il a cité dans sa propre préface de *Bérénice* ce passage de la préface de Racine : « Tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentent dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes les spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions. » Mettez, au lieu de cinq actes, quatre morceaux, et vous ne trouverez aussi, dans

(1) Lettres à G. Ropartz, 28 octobre [1904] et 1er janvier [1900].
(2) Lettre à G. Carraud, 27 janvier 1912.
(3) Lettre à G. Ropartz, 30 décembre [1895].

les développements d'une œuvre de Magnard, qu'une action simple soutenue de la violence des passions, une action rapide, même quand elle est chargée d'incidents. Évitant d'user l'idée, préparant, appelant son retour définitif, elle fait de ce retour un besoin. « La rentrée, disait Magnard d'un morceau qu'il venait de lire, la rentrée m'a fait du bien. » (1)

« La rentrée est le point central de la composition, la conclusion du développement, et en l'esquivant, vous amenez la confusion toujours périlleuse des expositions et des développements. » (2) C'est encore là, nous l'avons déjà vu, un point auquel Magnard attache une importance capitale : l'exposition, pour lui, c'est l'idée assise ; le développement, l'idée en marche. (3)

L'exposition et la réexposition restent donc l'essentiel du morceau. Assez souvent, Magnard prescrit la reprise textuelle de l'exposition par l'antique procédé de la double barre(4) : mais la réexposition ne saurait être pour lui une redite : il y a du chemin parcouru et les choses, au bout, ne sont plus les mêmes. Il ne s'agit pas seulement de flatter les oreilles qui ne savent entendre que ce qu'elles ont déjà entendu. On a passé des prémisses à la conséquence, et tout, dans le développement, a été dirigé pour que l'idée maîtresse revienne

(1) Lettre à G. Ropartz, 28 octobre 1904.
(2) Lettre à G. Ropartz, 1er janvier [1900].
(3) Lettre à M. Labey, 10 septembre [1902].
(4) V. le *Quintette*, l'*Ouverture*, la *Sonate pour violon*, le *Trio*, le finale de la *3e Symphonie*, et du *Quatuor*.

s'affirmer enrichie de musique comme de sens, explicitement démontrée. Dans le *Chant funèbre* et l'*Hymne à la Justice*, elle s'exalte en une sublime expansion mélodique.

Magnard ne se contente pas toujours, pour réexposer ses idées, de nouveaux arrangements d'écriture ou d'instrumentation, de modulation ou d'harmonie ; il en présente de véritables variations : moyen de nuancer sa pensée sans la disperser, de renouveler sans fin l'intérêt d'une forme trop stable. On en voit l'exemple dès la *1re Symphonie*, où la réexposition du finale se fait par une variation ornementale de la première idée. Dans l' « Ouverture » de la 2e *Symphonie*, la seconde idée se réexpose variée rhythmiquement, au point d'être à peine reconnaissable ; le thème des « Danses » reparaît constamment varié, et celui du trio en est encore une variation amplificatrice ; la première idée du finale subit aussi diverses variations rhythmiques, comme en subira l'idée principale du *Chant funèbre*, celle de la « Pastorale » de la *3e Symphonie* ou des « Danses » du *Quatuor*. Dans la « Sonate » et le « Chant funèbre » de ce dernier ouvrage, la seconde idée se fleurit de variations décoratives.

Enfin la variation devient le fondement même de la composition dans le mouvement lent de la 2e et de la *4e Symphonie*, de la *Sonate pour violon*, du *Trio*, et dans l'*Hymne à Vénus* ; mais la variation, comme la fugue, est pour Magnard un moyen et non un but.

A l'exception minime d'une piécette des *Promenades*(1), il n'adopte point le vieux modèle élémentaire des variations détachées, défilant sur la même tonique. Il les assemble, au contraire, en un système tonal étroitement composé. Il les prend pour matériaux d'une construction qui suit sa norme propre : celle, en l'espèce, de la forme lied. Rien de plus caractéristique à cet égard que le « Chant varié » de la 2e *Symphonie*, qui n'est réellement pas autre chose qu'un thème suivi de quatre variations, et présente nonobstant la forme parfaite d'un lied double. Il faut même remarquer que dans la seconde version de sa symphonie, postérieure de trois ou quatre ans à la première, Magnard a précisément remanié le morceau de façon à serrer cette forme de plus près. Le thème, très ample mélodie, s'expose à quatre temps, en *fa dièse majeur*. La première et la troisième variation, qui procèdent par amplification fort éloignée, dans des tons — *si bémol* et *mi bémol* — et des rhythmes — *six-huit* et *neuf-huit* — voisins l'un de l'autre, mais en contraste avec le ton et le rhythme principal, jouent le rôle d'idée secondaire, occupant les sections paires du lied. Quant aux sections impaires, les retours de l'idée principale y sont figurés par la seconde et la quatrième variation, toutes deux dans le ton et dans le mouvement du thème, la dernière le ramenant, avec une autre disposition instrumentale, tel, à peu près, qu'il s'était d'abord présenté.

(1) *Villebon.*

La même forme, dans le « Calme » de la *Sonate pour violon*, ne comporte que deux variations, constituant la troisième et la cinquième section du lied; une seconde idée occupe les sections intermédiaires. De l'exemple de la *Symphonie avec chœurs*, la netteté volontaire de Magnard a tiré une forme personnelle, que la *4e Symphonie* nous montre amplifiée par un admirable développement terminal, avec une harmonie des proportions, une richesse de sens et de sonorité qui ne se peuvent surpasser. Dans l'*Hymne à Vénus*, la partie centrale du lied est constituée par deux variations successives du thème.

Dans le *Trio*, le lied est simple et d'une forme assez singulière. L'idée secondaire apparaît d'abord comme insérée au milieu du thème, d'où les variations, au contraire, l'élimineront. La section centrale est occupée par la première variation, amplificatrice et fort éloignée, suivie d'un grand développement « dramatique » de la seconde idée ; une variation simplement décorative, dans le ton principal, forme la troisième section, avec une conclusion où reparaît l'idée accessoire. Les variations de Magnard, dont le principe est la structure du morceau, partent toujours du plus loin pour se rapprocher graduellement du thème, tandis que dans le système ancien, dont le principe était la virtuosité, les variations allaient en s'écartant de plus en plus de la simplicité du thème.

Magnard, tout en maintenant fermement la ligne et

l'équilibre des formes classiques, tend à fondre, à contracter ces diverses formes entre elles : eût-il fini par découvrir, dans cette voie, la forme neuve qu'appelaient ses vœux?

Pénétré de l'enseignement de Vincent d'Indy, on aurait pu s'attendre qu'il adoptât plus généralement la méthode cyclique : elle paraît séduisante pour une tête éprise de logique et d'unité ; mais, de son maître, il retenait surtout ce que celui-ci lui apprenait à voir dans Beethoven, et le cyclisme, en ce qu'il peut avoir d'abstrait, de mathématique, facilement d'artificiel, et quelquefois d'économique, s'accordait, en somme, assez mal avec son tempérament, avec sa conception propre de l'idée musicale, surtout, la forme développée, complexe et très arrêtée qu'il aime de lui donner.

Ce qu'on voit chez Beethoven, c'est que l'unité de la pensée finit par engendrer, sans calcul apparent, l'unité des formes, et qu'un thème suit dans ses transformations le sentiment qui l'a inspiré ; c'est surtout qu'entre différentes idées musicales, des liens de parenté, plus ou moins sensibles, plus ou moins définissables, s'établissent de l'intérieur et non par un artifice concerté de l'écriture ; et c'est bien là le principe du système cyclique, avant qu'il se fige à une recette technique : c'est l'effet spontané de la signification profonde qui s'attache à la musique pour certaines natures de musiciens.

Tout ce que nous savons d'Albéric Magnard indique qu'il devait être de ces natures-là. Il n'a réellement appliqué le système qu'à un petit nombre de ses ouvra-

ges; mais tous, hors le quatuor, s'inspirent au moins du principe. Dès l'op. 1, la *Feuille d'album* — probablement la plus ancienne des compositions qu'il a publiées — montre une seconde idée qui n'est qu'une figure rhythmique nouvelle de la première ; le *Choral* et la *Fuguette* traitent deux formes du même motif ; le thème du *Prélude* sert de contresujet dans la *Fugue*. Dans la *Suite* op. 2, les thèmes principaux de quatre pièces sur cinq — la *Française*, la *Sarabande*, la *Gavotte* et la *Gigue* — ont un point de départ commun : il y a également un lien entre les thèmes accessoires de la *Française* et de la *Gavotte* ; entre le thème accessoire de la *Française*, le thème de la *Sarabande* et le trio du *Menuet*.

Quant à la *1re Symphonie*, Magnard l'écrivant sous les yeux de son maître, elle confesse éperdument l'orthodoxie cyclique et jaillit toute armée d'un thème fondamental. Il se pose comme première idée du premier mouvement : véritable idée de symphonie, ample, vigoureuse et bien caractérisée. Il subit déjà une remarquable déformation rhythmique dans le développement, intervient avec un sens dramatique dans la conclusion. Il ne fait qu'une apparition fugitive, et de loin, dans le mouvement lent, dont l'idée secondaire, cependant, est en étroit rapport avec lui. Il se transforme à nouveau pour devenir l'idée principale du scherzo : à la reprise, il revient, sous sa forme première, se superposer à cette forme dérivée. On le retrouve dans la première idée du finale ; puis, dans la transition, où il semble se railler lui-même ; il reprend son aspect primitif pour dominer

une quadruple combinaison de thèmes rappelés des deux premiers morceaux; il éclate enfin, passant de mineur en majeur, pour couronner le choral reparu du mouvement lent et conclure cette œuvre encombrée de problèmes thématiques, la plus compliquée de toutes les œuvres de Magnard, frappante, déjà, dans son imperfection, par la personnalité de l'accent.

Ce n'est pas tout. Le thème dont nous venons de suivre les vicissitudes est plutôt d'essence rhythmique; mais en examinant de près les idées mélodiques principales de la symphonie, — seconde idée du premier et du dernier morceau, première idée de l'andante, — on reconnaît entre elles aussi une parenté ; et bien que tout cet appareil, édifié d'une main inexpérimentée, n'apporte pas un sentiment bien clair de la vie intérieure, on découvre à l'ouvrage un vaste objet, qui serait de représenter par un double système cyclique la lutte de deux éléments primordiaux, rhythmique et mélodique. Et dès ce moment, où l'instinct, chez le jeune musicien, précède la conscience absolue, on distingue la conception particulière que Magnard va mêler ou substituer, la développant jusqu'à ses derniers ouvrages, au procédé formulaire que nous connaissons, chez tant de compositeurs de son temps, sous le nom de cyclisme.

Ce n'est pas seulement, chez lui, le rappel par intervalles et la variation plus ou moins extérieure d'un thème unique, muni d'une personnalité propre; c'est un principe médullaire qui passe d'une cellule généra-

trice à l'autre, se glisse dans tous les éléments thématiques d'un ouvrage, en assure, en anime l'unité intime. A l'autre extrémité de l'œuvre de Magnard, cette conception atteint, dans la *Sonate pour violoncelle*, son effet complet et le plus subtil. Nous avons essayé d'analyser les grandes lignes de cette composition en y définissant le sens et le jeu des idées : si nous portons maintenant l'analyse sur la constitution musicale de ces idées, nous pourrons, presque dans toutes, isoler un élément commun, un élément primaire, ce « torculus » de seconde majeure ou mineure qui s'annonce, dès la première mesure, dans les dessous de l'idée initiale, se dégage avec la transition, s'affirme dans la deuxième idée, se retrouve même, distendu jusqu'à l'octave, dans la troisième ; puis, qui devient comme l'âme unique des deux pièces centrales étroitement liées, et se multiplie enfin, dispersé, dans toutes les idées du finale. On ne peut pas appeler cela un thème, ni une idée, ni seulement un motif, et il est bien visible que le musicien n'avait point songé à se poser à l'avance tous les termes d'une loi si rigoureuse. Un Magnard n'est point de ceux qui bâtissent une sonate sur trois notes ; mais il s'est trouvé que le principe vital qui formait pour lui le sujet de la sonate et en animait toutes les idées : amour, souffrance, rêve, plaisir, action définitivement victorieuse, prenait, par l'acte spontané de l'imagination, cette figure permanente : et ce principe, c'est la volonté même, qui pour Magnard est le fond de tout, luttant pour ou contre tous les éléments de la destinée

humaine. D'une seule idée, entre toutes celles de la sonate, cet élément reste absent. Dans le « Funèbre », elle représente l'idéal suprême qui luit, pour l'esprit, ou pour le cœur, hors de la portée de la volonté. Ne faudrait-il pas prendre au sens moral plutôt qu'au sens musical, où elle ne se comprend guère, cette indication : « alla d'Indy », que Magnard a placée sur la seconde idée de sa sonate, rendant ainsi témoignage à son maître d'une si jolie façon et jusque si tard dans son œuvre ?

Un véritable système cyclique ne peut sortir, au contraire, que d'une combinaison préalable et mathématiquement raisonnée. Magnard, après sa première symphonie, n'y est revenu que dans les *Promenades*. La 2e *Symphonie*, conçue, on s'en souvient, dans un certain esprit d'indépendance, montre assurément quelques souvenirs du procédé : traitement du thème initial, parentés de rhythme entre le premier et le dernier morceau, seconde idée du finale formée d'un élément de la première « à l'écrevisse », comme disaient les vieux traités de contrepoint. Tout cela reste sans signification particulière. Il est plus intéressant de constater que Magnard, quand il a composé pour cette symphonie des « Danses » nouvelles, a comme repris ce morceau de la substance de l'œuvre : le thème principal est à rapprocher des figures caractéristiques en arpèges qui se remarquent dans le « Chant varié » et le « Final ».

Dans les *Promenades*, le système cyclique reparaît discret, allégé, raisonné, digéré, pourrait-on dire : il

devient indispensable au sens. Les retours et les métamorphoses — dans *Bois de Boulogne* et *Trianon* — du thème de l'*Envoi* qui sert de préface et de conclusion, représentent nettement l'unité du personnage sentimental changeant d'humeur parmi des paysages différents ; d'autres rappels relient entre elles les deux extrémités du pèlerinage amoureux — *Bois de Boulogne* et *Rambouillet*, — mais on distingue aussi des liens moins définis entre la plupart des thèmes propres aux paysages eux-mêmes (1).

Dans la *Sonate pour violon* et le *Trio*, le cyclisme reste comme à l'état latent (2). Entre les deux, Magnard semble s'y être arrêté, d'une façon particulièrement précise dans la *3e Symphonie* : en réalité, il s'agit de tout autre chose. Le choral qui forme l'introduction reparaît à la fin de l' « Ouverture », constitue tout le développement et la conclusion du « Final » (3), a un emploi et un caractère qui se distinguent de ceux du thème cyclique. Il possède une existence et une forme propres, il ne subit dans l'une ni dans l'autre aucune altération,

(1) Voyez *Bois de Boulogne*, *St-Cloud*, *St-Germain*, *Rambouillet*.

(2) Dans la sonate, les éléments du premier et du dernier morceau qui forment troisième idée rappellent le caractère propre aux thèmes cycliques, et la cellule génératrice du finale est, par mouvement contraire, la même que celle du « Lent ». L'idée initiale du *Trio* est également développée à la façon d'un thème cyclique et se retrouve dans plusieurs éléments des variations et du finale, particulièrement, sous une forme renversée, dans la phrase conclusive de la deuxième idée de ce finale.

(3) Il y a aussi parenté entre la première idée de l' « Ouverture » et celle du « Final ».

même quand il n'intervient dans la symphonie que par fragments. Ce sont les autres thèmes qui s'altèrent pour se subordonner à lui. Toute la vie de l'œuvre tend vers lui plutôt qu'elle ne procède de lui, et malgré la place qu'il occupe dans le finale, son rôle se rapproche de celui du « thème rappelé » (1).

On fait trop souvent confusion entre le thème cyclique — ou le *leitmotiv*, qui est exactement, dans le drame, ce qu'est le thème cyclique dans la musique pure, — et le simple thème rappelé, invention beaucoup plus ancienne. Le thème rappelé est un artifice dramatique, qu'il s'agisse de symphonie comme de théâtre, un placage sur une musique, une forme qui existeraient aussi bien sans lui, qui ne sont nullement en sa dépendance (2). Il reparaît semblable à lui-même, ou s'il se modifie, c'est d'une façon, elle aussi, dramatique, qui l'affecte momentanément dans son aspect, non dans sa constitution intime. Il n'est point mêlé au fleuve musical : il flotte à la surface.

Le thème cyclique et le leitmotiv, au contraire, tien-

(1) Magnard avait déjà employé le rappel de thèmes dans la *Suite*, où, à la fin de la *Gigue*, reparaissent les thèmes des quatre pièces précédentes. Dans le finale du *Quintette*, le retour, à la conclusion, des deux idées du « Lent », la seconde dans tout son développement, a aussi le caractère du rappel de thèmes, tandis que l'idée initiale du premier mouvement y revient jouer, dans l'esprit cyclique, le rôle, presque, d'une troisième idée.

(2) Rappelons-nous la *Symphonie Fantastique*, et comment Berlioz, pour « composer » la *Marche au Supplice*, se contenta de coller un béquet sur un vieux manuscrit, interpolant quatre mesures de l' « idée fixe » de la symphonie, à la fin d'une marche des *Francs-Juges*.

nent à l'essence même de la musique. Par leurs développements, leurs retours, par ces transformations profondes qui remontent au principe de la variation amplificatrice, ils déterminent le sens et la structure de l'œuvre : ils la constituent. Leur existence, leur histoire sont étroitement liées ; liées comme l'étaient ensemble Liszt et Wagner. Que ceux-ci aient été frappés des réminiscences ou rappels de Weber, de Berlioz, de Meyerbeer même, — pour ne pas remonter au déluge et à cet innocent Grétry, qui eut de si curieux pressentiments wagnériens, — il se peut ; mais thème rappelé, leitmotiv sont deux choses, et qui coexistent encore. Wagner a bien inventé la seconde. Il a raconté de quelle révélation il se sentit éclairé, en découvrant après coup comme il avait inconsciemment tiré de la ballade de Senta, composée la première, toute la substance musicale du *Vaisseau Fantôme*. Cette impulsion de son instinct, il n'a pu la réaliser que par l'application à la scène des principes symphoniques, chose dont Meyerbeer, Weber ni Berlioz n'avaient assurément eu soupçon. Quant au système cyclique, il apparaît, directement dérivé de Beethoven et subitement constitué, en 1841, avec le premier *Trio* de César Franck, pour s'épanouir en ses derniers chefs-d'œuvre, après Liszt et Wagner. Plus tard, vint la pétrification dogmatique.

Il y a du cyclisme au retour de thèmes la différence de ce qui demeure à ce qui passe, de ce qui vit, agit et pense à ce qui ne fait que se montrer. Vous les distin-

guerez par le sentiment, et vous les distinguerez encore à ce que le thème cyclique se développe au sein de la musique : le thème rappelé, venant de l'extérieur, la traverse seulement. D'autre part, vous distinguerez les transformations d'un véritable thème cyclique des séries de thèmes parents, à ce que dans le premier cas vous aurez la sensation de l'individu unique qui prend des mines différentes ; dans le second, d'individus multiples dont les visages ont entre eux quelque trait de ressemblance.

Il importe, avec Magnard, d'être attentif à ces distinctions d'autant plus, qu'il a pratiqué, quelquefois combiné les trois méthodes : dans la *4e Symphonie*, elles sont inextricablement mêlées. On voit là, encore une fois, sa manière indépendante d'être systématique, et que c'est uniquement la nature de l'idée, les besoins de l'expression qui l'ont conduit à adopter telle ou telle forme à l'occasion.

Le thème principal de la *4e Symphonie* est tantôt simplement rappelé, tantôt élaboré selon le pur principe cyclique ; tantôt encore il circule dans la matière des autres thèmes, comme le lien du sang donne un air de famille qui se sent plutôt qu'il ne se décrit. Ce thème a une apparence unique dans l'œuvre de Magnard par la brièveté de ses quatre mesures, sa forme fermée, sa simplicité un peu plate. Il pourra paraître le point faible d'un magnifique ouvrage, tant qu'on n'en aura pas déterminé le sens, d'autant plus énigmatique qu'on voit intervenir ce thème tantôt de l'extérieur et tantôt de

l'intérieur. Il suggère l'idée d'une sorte d'indifférence philosophique, de sagesse indolente et revenue de tout, même de l'idéal : Magnard disait-il bien toute sa pensée, quand il parlait de « l'optimisme » de sa 4e *Symphonie*?

Ce thème ne se pose que deux fois sous son aspect simple, pour conclure d'une façon presque identique, étonnamment concise, la première et la dernière partie de la symphonie. Sur des harmonies dissonantes de dominante, il fait dans l'introduction et avant la rentrée du premier mouvement, puis dans les deux sections intermédiaires des variations du troisième, de brèves apparitions analogues, lointaines et fulgurantes, comme fantastiques, ironiques peut-être : il en fait une encore, mais sur l'harmonie consonante de tonique, au sommet éclatant du développement terminal de ce dernier morceau. Ce sont là les « rappels » précis du thème; mais son geste, qui se réduit presque à parcourir les notes de l'accord parfait sur une octave et demie, se reconnaît, direct ou plus souvent renversé, dans le second motif de l'introduction, dans la première idée, dans la transition — qui n'est qu'une forme chantante de cette première idée, — dans le deuxième et le troisième élément de la seconde idée du premier morceau; dans la première idée aussi — si proche parente de celle du premier mouvement — et le premier élément de la seconde du finale (1). Deux

(1) Une parenté de même ordre se remarque entre le thème des variations et la deuxième idée du premier mouvement; entre un motif secondaire du *scherzo* et d'autres éléments de ce premier

fois enfin il est traité et développé en véritable thème cyclique : pour former la deuxième idée du scherzo, où il s'enfièvre à l'état de désir éperdu ; puis, pour achever la deuxième idée du finale, où il s'épanouit à l'état de désir accompli qui saisit son objet, l'idéal exalté en un choral triomphant. Le thème semble trouver là son aboutissement, sa forme réelle ; mais notre âme est-elle faite pour demeurer à de telles hauteurs ? Elle en retombe dans l'instant qu'elle se sentait le plus fière d'y monter : elle n'a rien atteint, que nouvelle déception et que vide. Un silence. Le thème cyclique reparaît, court et nu, dans sa sérénité qu'un rien ferait narquoise. Au lieu, pourtant, de l'appogiature descendante, conclusion résignée du premier morceau, l'appogiature montante de la tierce suspend à la fin de ce nonchalant : *à quoi bon ?* un expressif : *peut-être !*

mouvement ; et une figure accessoire des variations, qui fait penser au *Dies iræ*, revient servir de basse au thème cyclique dans la deuxième idée du finale.

MUSIQUE DRAMATIQUE

Son théâtre est conçu « dans le style wagnérien » : Magnard l'a expressément reconnu ; mais il a dans ses « tragédies en musique » une façon de suivre ses modèles aussi particulière que dans sa musique pure Il admire, comme les sommets de la musique dramatique, Gluck et Wagner, dont le dernier surgi, avec un sentiment du théâtre et de l'art tout nouveau, réalise en une sorte d'apothéose de la musique l'idéal d'unité si simplement révélé par le premier. Il leur doit une grande part de son éducation d'artiste. Il voit en eux les maîtres : maîtres, il l'avoue, accablants. Il n'a pas achevé *Guercœur*, qu'il se sent déjà découragé du théâtre, « où l'ombre de Wagner nous obscurcit le chemin » (1) ; et quand il l'a achevé : « Je dois vous dire, avec une grande tristesse, que je ne suis pas satisfait de l'exécution musicale de l'œuvre. Pris entre Gluck et Wagner, j'ai erré, erré...... » (2)

Il est fort loin, pourtant, d'adopter sans réserves le système de l'un ni de l'autre. Dès sa jeunesse, il discerne clairement, quand un artiste de génie invente un système, que c'est un moyen pour lui de discipliner

(1) Lettre à G. Ropartz, 9 avril [1899].
(2) Lettre à P. Poujaud, 15 novembre 1901.

son inspiration, un moyen personnel adapté à ses facultés personnelles, rien de plus : « Ni le récitatif de Gluck et de Berlioz, ni le leitmotiv de Wagner ne sont des formules définitives : l'art n'en comporte pas. » (1)

Magnard ne reconnaît en aucune manière la subordination de la musique à la parole et au geste qu'édicte la dédicace d'*Alceste* ; et il est wagnérien dans le drame beaucoup moins qu'il n'est beethovénien dans la symphonie — ou dans le drame lui-même. Ce qu'il y a dans l'esprit wagnérien de mégalomane et de fumeux, lui reste étranger. Jamais Albéric Magnard, quand il parle de Wagner, ne parle que du musicien. Dans l'énorme et complexe amalgame, il a fait un choix. Cette nature, toute précision, mesure et clarté, ne pouvait prendre pour guide Wagner théoricien, ni Wagner poète, ni Wagner philosophe; mais Wagner musicien reste un classique. Dans son œuvre, le poème seul engendre l'obscure complication, l'emphase, la disproportion. Nulle part ce n'est la musique qui l'allonge, le gonfle; et partout elle l'éclaire. Wagner a nourri de son art toute la musique des temps suivants, et celle même qui s'est créée en réaction contre lui. Magnard est de ceux qui en ont le plus largement profité, mais avec la plus intelligente indépendance, sans se former la même conception du drame ni de la musique, encore moins du rapport entre la musique et le drame.

(1) *Les « Troyens » à Carlsruhe.* V. p. 290.

N'était son aptitude si spécialement musicale, il se rattacherait de plus près à Gluck. C'est la conception du théâtre objectif. De bons esprits, qu'avait véritablement pénétrés le wagnérisme, et pour plus longtemps, et pas seulement de sa musique, de bons esprits la tiennent pour discutable, et tout juste compatible avec la musique élémentaire d'un Gluck.

Il existe trois sortes de théâtre : celui qui vit de l'action brutale ou facticement intriguée de personnages dénués de vie intérieure; celui, à l'opposé, dont les personnages ne sont que représentations symboliques des éléments agissants d'une vie intérieure anonyme — en fait, celle de l'auteur ; le théâtre, enfin, où des personnages possédant chacun leur vie intérieure propre, l'exposent à mesure qu'ils agissent sur la scène, ou la révèlent par cette action même. La première sorte se bannit elle-même du domaine de l'art. Dans la seconde, l'âme de l'auteur reste le véritable, l'unique lieu de l'action. La troisième peut encore nous montrer cette âme présente, mais à l'extérieur du drame, et comme reflétée dans l'âme de ses personnages.

Wagner disait lui-même du *Crépuscule des Dieux*, où Wotan ne paraît que dans l'embrasement final, que le drame cependant se passe tout entier au fond de l'âme de Wotan. Cela se pourrait dire aussi bien de la tétralogie dans son ensemble; et de tous les drames de Wagner comme de l'*Anneau de Nibelung*, depuis le *Vaisseau Fantôme*, où il a commencé de prendre conscience de lui-même, on peut dire qu'ils se passent au

fond de l'âme de Wagner, entre ses propres sentiments, ses idées, ses passions diversement personnifiés. C'est là ce qui donne, si vivants que soient souvent les héros de Wagner, quelque chose de rudimentaire, de théorique à leur vie, une manière de roideur et de déterminisme inéluctable à leur action, un ésotérisme nébuleux à sa signification.

Il n'en va pas ainsi avec Racine, Corneille ou Molière, Shakespeare ou Calderon, Gluck ou Mozart. Leurs personnages ne sont pas seulement chacun une passion, un sentiment, une idée, livrés l'un contre l'autre à leur automatisme, mais des êtres humains, avec chacun une âme mouvante, partagée, déchirée entre idées ou passions différentes.

Magnard a compris le théâtre comme ces grands dramaturges, bien que, pénétré de la puissance idéaliste et des nécessités spéciales à la musique, il ait toujours senti ce que la musique peut ajouter au théâtre, qui le dépasse (1). Le théâtre de Magnard, qu'on a accusé, parce qu'il agitait de hauts problèmes moraux et parce qu'il était profondément musical, de n'être pas du théâtre, n'est au contraire pas autre chose, si l'on veut bien ne pas réserver le théâtre à l'usage des mentalités

(1) « Je goûte fort peu l'évolution de la musique de théâtre vers le drame bien fait et la réalité vivante. La musique ne me paraît pas indispensable là où un simple dialogue littéraire peut produire une illusion et une émotion complètes, et d'autre part elle rend possibles, selon moi, à la scène, des tableaux ou des dialogues philosophiques qui seraient, sans elle, fort secs et ennuyeux. » (Lettre à P. Poujaud, 15 novembre [1901].)

cinématographiques. Nietzsche a défini la musique comme un geste plutôt qu'un langage. A-t-elle réellement la capacité de recevoir du compositeur une vie qui se détache de lui et s'en aille animer des individus distincts? Cela reste un problème, et de grands chefs-d'œuvre semblent en apporter des solutions opposées. Nous sommes trop près de Magnard pour juger la sienne. Il est évident qu'avec une nature aussi musicienne, la musique prime tout; mais avec une nature aussi logique, dès qu'il est question de théâtre, la musique ne se peut plus séparer de l'action ni de la scène. Pour Magnard, le *Ring* ou les *Troyens*, au concert, deviennent « l'ennui même »; et bien qu'il ait fini par se trouver forcé d'admettre l'exécution de *Guercœur* au concert (1), il ne conçoit, dans ses propres ouvrages, drame, musique et représentation plastique que comme une trinité indivisible. Tout humain, il développe, s'agît-il d'une œuvre philosophique comme *Guercœur*, une psychologie directe, génératrice de mouvement : il montre le sens du spectacle aussi bien que de l'action, s'agît-il d'une œuvre aussi rigoureusement intérieure que *Bérénice* ou *Yolande*. Il choisit sans doute son sujet pour y trouver l'expression de soi-même, et peu importe qu'il lui donne une teinte légendaire qu'il estimait la plus favorable à la musique : ce sera toujours un sujet de tragé-

(1) Il ne l'a fait d'abord que pour le troisième acte, « qui, disait-il, est de musique pure. » (Lettre à G. Ropartz, 14 octobre 1907.)

die, et de cet esprit cornélien, — car *Bérénice* même est plus près de Corneille que de Racine, mais pas du Corneille de *Tite et Bérénice*(1), — esprit héroïque et rationnel qui, en tout, inspire Albéric Magnard. Rien ne ressemble moins aux sujets de Wagner, où la fatalité règne, où le romanesque tient tant de place avec le merveilleux : un merveilleux qui ne se compare point à la mythologie de conte philosophique de *Guercœur*. Rien ne ressemble moins aux airs supérieurs de ses héros, toujours occupés d'analyser en eux-mêmes et de prêcher avec des gestes hiératiques des mystères profonds, que la simplicité clairvoyante des personnages de Magnard : leur discours même agit; ils ne vivent sous d'autre lois que celle de leur volonté, intelligente

(1) « Ne vous attendez pas à une œuvre racinienne. Mon deuxième et mon troisième acte seront pleins de Corneille, et pour les développements de sensualité amoureuse, reportez-vous plutôt à la Princesse de Clèves et à l'Augustin de Chanteprie [personnage du roman la *Maison du Péché*] de Marcelle Tinayre. C'est très transposé, mais le fond est le même. » (Lettre à P. Poujaud, 8 juillet 1905.) Magnard a retenu de la « comédie héroïque » de Corneille le nom de Mucian, et, sinon ces vers exquis :

> Vous seriez moins puissant, mais vous seriez à moi.
> Vous n'auriez que le nom de général d'armée,
> Mais j'aurais pour époux l'amant qui m'a charmée,

au moins le sentiment de ceux-ci :

> Ne me renvoyez pas, mais laissez-moi partir.
> Ma gloire ne peut croître et peut se démentir.
> . . . .
> C'est à force d'amour que je m'arrache au vôtre,
> Et je serais à vous si j'aimais comme une autre.
> . . . .
> Vous vous devez des fils, et des césars à Rome.

et libre ; et le véritable protagoniste du drame, c'est cette volonté même.

Trait significatif du caractère d'Albéric Magnard comme de son art, les trois pièces dont il a composé le poème et la musique ont toutes pour fond une crise morale de haute portée, et pour sujet la même victoire des principes sublimes de l'âme humaine. Nous n'avons pas vu autre chose dans le *Chant funèbre* ou l'*Hymne à la Justice*, dans la *Sonate pour violon* ou la *Troisième Symphonie*. Que la tragédie de Magnard soit d'un art philosophique, ou plutôt moral, tout comme sa musique pure, cela ne l'empêche pas plus de s'exercer en tout par l'action, que sa musique pure, en tout, par la musique. Les faits y peuvent tenir moins d'importance que les sentiments ou les idées dont ils déterminent, marquent, suivent chaque mouvement ; mais l'invention des faits y est aussi frappante pour l'esprit et pour l'œil, en son extrême simplicité, leur déduction aussi émouvante en son naturel, aussi nettement serrée que s'ils ne devaient offrir d'autre sens que celui de leur clair enchaînement : et tous, ils apparaissent sur le théâtre.

Yolande seule présente cette espèce de lenteur, sinon d'immobilité extérieure, cette abstraction du temps qui appartient à Wagner, son abondance de récits et de démonstrations. Magnard est wagnérien dans son premier drame avec le même zèle qu'il est cyclique dans sa première symphonie.

La partition d'orchestre est probablement perdue ; la partition de piano, « fondue ». Reverra-t-on jamais ce curieux épisode mystique, si personnel déjà, riche, presqu'en surabondance, de sève musicale ?

Yolande, modèle charmant de tendresse et de piété, est la femme d'un chevalier parti depuis longues années pour la Terre Sainte. Tous les Croisés sont revenus : de lui seul, pas de nouvelles. Yolande, encore attachée à l'espoir, languit dans la prière, se consume dans l'attente. Un matin, qu'elle n'a point dormi, un tumulte lointain gronde, se rapproche, une troupe se montre, entourant un chevalier : on reconnaît enfin Robert, l'époux d'Yolande, sain et sauf. La joie est trop forte : Yolande expire à l'instant que Robert la saisit dans ses bras.

Jusqu'ici, les réminiscences du dénouement de *Tristan et Iseult*, de l'arrivée de Lohengrin ou des compagnons de Hagen sont flagrantes ; mais cet acte unique, fort long, est divisé en deux parties par le crescendo impétueux du retour des Croisés, dont l'importance paraîtrait disproportionnée, si elle ne se justifiait par celle de la catastrophe qu'il amène. La véritable action, qui débute alors, évolue toute dans l'âme de Robert. D'abord accablé, il sent la révolte monter en lui contre la Providence, qui lui a préparé ce désastre pendant qu'il combattait et souffrait pour le Christ. Le blasphème à la bouche, il va se frapper lui-même, quand des voix célestes l'arrêtent : Yolande apparaît, lui montre dans cette épreuve un effet, au contraire,

de la sollicitude divine, lui expose sa propre félicité, le conjure de mériter par sa résignation le jugement suprême qui les réunira. Robert, extasié, contrit, se résout à vivre dans l'espérance, la foi et la charité.

Conclusion catholique, qui, de Magnard, peut surprendre ; mais *Yolande,* œuvre de jeunesse, encore engagée dans le romantisme, ne montre les sentiments, les idées de l'auteur que transposés, et du drame apparent, il faut retenir seulement le triomphe de l'élévation morale sur le trouble, la douleur, l'injustice, l'égoïsme vaniteux ou sensuel de la vie. Sorte de renoncement tout opposée au non-vouloir vivre de Schopenhauer, aux rédemptions sentimentales des holocaustes wagnériens ; volonté, au contraire, de demander aux souffrances et aux passions l'instrument d'une activité supérieure ; rédemption de l'amour lui-même par la justice et la vérité ; sacrifice de soi aux fins supérieures de l'humanité : idées que *Guercœur* présentera plus clairement en substituant la philosophie à la foi, et *Bérénice* plus clairement encore, sur le terrain du sentiment pur.

Nous nous rappelions le dénouement de *Tristan* ; mais Tristan entraîne Iseult dans la mort, et Yolande retient Robert dans la vie. Guercœur poursuit sa mission sur des chemins bien éloignés de ceux de Parsifal. Le départ de Bérénice a des raisons humaines dont le mysticisme hautain de Lohengrin serait la négation. Le sens du réel apparaît toujours à la base de l'idéalisme de Magnard, et son rêve n'est pas un égarement de la pensée.

Quel contraste, de ce doux paradis de *Guercœur*, à l'atmosphère transparente, et peuplé d'idées pures, avec les lourdes splendeurs sensuelles des Walhallas orageux ! Distribuée avec une clarté et un ordre parfaits en tableaux brefs et divers, l'action singulière ne s'arrête point à se raisonner elle-même : elle se démontre en marchant ; et quand elle est achevée seulement, la voix qui la domine et la conduit, la voix de Vérité, en dégage la théorie, en tire la morale. Des personnages de deux sortes : les uns humains, comme ceux d'*Yolande* ; les autres, entités philosophiques, si l'on veut, mais qui s'expriment avec le naturel et l'accent d'êtres vivants, d'êtres plus grands que les premiers, comme sont des mères auprès de leurs enfants ; plus grands et plus sages, doués pourtant d'une raison et d'une sympathie qui restent d'essence humaine. Magnard disait que s'il leur avait donné d'autres noms, ses « divinités platoniciennes » auraient moins étonné (1). De quelles romantiques espèces, en effet, un wagnérien à la mode de 1890 n'eût-il pas affublé Vérité, Beauté, Bonté, Souffrance ? Symboles, elles auraient paru mortes. Franches allégories, elles respirent. Disons plus : elles sont femmes.

Encore un trait capital de la personnalité d'Albéric Magnard, que le parfum féminin de cet art dont on ne veut citer que la force mâle et la rudesse, l'ampleur et la gravité. Les idées mélodiques de sa musi-

(1) Lettre à P. Poujaud, 15 novembre 1901.

que pure en sont pénétrées ; ses pièces intimes pour le piano et pour le chant ne traitent guère que de la femme ; et Magnard est beaucoup trop français pour ne point faire de l'amour le pivot de son théâtre, même quand il ne lui consent pas toute la place, ni seulement la première. C'est aussi une touchante transposition des souvenirs de son enfance orpheline, que le tendre regret qu'expriment Yolande, Giselle, Bérénice, toutes ses héroïnes, de n'être point mères.

Guercœur, comme *Yolande*, date d'une époque où Magnard professait un anti-féminisme intégral ; mais c'est des idées innées que l'art se fait en nous, et non des idées factices. Magnard avait de la femme et de l'amour un sentiment naturel qui éclate naïvement dans l'œuvre de ses vingt-cinq ans, quoi que lui vinssent opposer déjà les données de son expérience. Il a fait d'Yolande le corps délicieux du principe idéal le plus pur. Dans *Guercœur*, la peinture est multiple et divisée. L'homme est le personnage principal, mais l'œuvre, autour de lui, est toute pleine de la femme, dont les traits généraux se distribuent entre les personnages allégoriques. La perfection, splendeur du vrai, qui hante l'esprit de Magnard apparaît en ses sages déesses ; mieux encore peut-être, les silhouettes de mère et de jeune fille qui passent parmi les ombres, expriment le rêve de son cœur ; les Illusions figurent la grâce et la légèreté menteuses qu'il connaît à la réalité. Les traits particuliers appartiennent à Giselle, le personnage humain : toute la nature versatile et faible de la femme,

charmante, mais indigne de la haute pensée, du vaste amour de l'homme, et telle que l'a vue le pessimisme premier d'Albéric Magnard. Giselle est de cette espèce malléable, par affection, sans doute, mais qui ne va jamais tout à fait sans adresse ; de ces personnalités secondes dont certains hommes supérieurs se plaisent à faire leur reflet : et volontiers ils vont jusqu'à penser recevoir d'elles ce qu'ils viennent de mettre eux-mêmes en leur créature, la seule de leurs œuvres, quelquefois, dont ils restent satisfaits. Giselle cependant est dessinée avec sympathie, presque avec tendresse. Sincère en son erreur, son cœur est intact, moins trompeur que trompé par la jeunesse et la nature.

Magnard, alors qu'il était misogyne intransigeant, n'a pu créer un caractère de femme inconstante sans lui donner des qualités profondes. Magnard, après sa conversion au féminisme absolu, n'a pu davantage, voulant former le type de la femme accomplie, la débarrasser tout à fait des tares observées par sa clairvoyance antérieure. De *Guercœur* à *Bérénice*, les rôles apparaissent renversés : c'est bien à la femme, cette fois, que l'homme doit tout ce qu'on trouve de noble, de délicat et d'intelligent en lui ; elle le dépasse autant par l'esprit que par le cœur ; elle est aussi riche de sagesse que de grâce, toute vertu et toute volupté : figure exquise ! Qu'il connaissait bien Magnard, l'ami qui lui a conseillé d'écrire une *Bérénice* !

Il y a pourtant quelque chose d'encore plus désabusé

au fond de *Bérénice* que de *Guercœur*. Magnard jeune s'était un peu théoriquement désillusionné lui-même. Plus tard, il a achevé l'expérience de la vie ; il la repasse dans la solitude de Baron : la conception de l'amour complet lui apparaît, plus que jamais, disproportionnée avec la nature humaine. Bien que l'homme désormais reste le coupable à ses yeux, il ne voit pas la femme en romantique ou en lyrique leurré ; il démêle parmi ses perfections, non seulement les tendres faiblesses, mais les défauts de caractère : son besoin de dominer, d'absorber l'homme, son inconséquence, dès que sa susceptibilité vaniteuse est en cause, et jusqu'à ces roueries des nerfs, dont elle ne sait jamais elle-même à quel point elles sont vraiment involontaires.

Il est inutile de rappeler le sujet de la dernière tragédie de Magnard, et superflu d'indiquer qu'un esprit de sa sorte s'est gardé d'emprunter à Racine. Il a interprété avec plus de simplicité encore et selon son sentiment propre l'épisode historique qu'Henriette d'Angleterre avait en même temps proposé, perfide concours, au jeune Racine et au vieux Corneille : il n'y a mêlé aucun Antiochus, aucune Domitie. Il a donné une autre part à l'entraînement des sens, si chaste qu'en reste l'expression, un accent différent aux combats du devoir.

« La raison d'État est-elle un pivot suffisant d'action « lyrique ? Pourrai-je trouver des accents émouvants « sur Rome et l'empire ? Avec Marc-Aurèle, cela irait « encore ; mais avec Titus !....... »

« Si la reine était restée juive et Titus romain, ils ne se « seraient pas quittés *invitus invitam* après cinq années « de joies réelles. Quand il y a conflit de race entre « amants, l'amour disparaît avec l'habitude de la posses- « sion, et la rupture s'opère sans douleur.

« Tite et Bérénice se sont au contraire fondus harmo- « nieusement. Elle lui a donné de l'intelligence et de la « faiblesse ; il lui a donné de la force et de la dureté. « Ils se sont ennoblis mutuellement, et ne se quittent « que pour des raisons de haute dignité morale, qu'ag- « grave encore l'infécondité de la reine. Parvenus, sans « enfants, au plus haut point de la félicité sexuelle, « ils aiment mieux détruire leur bonheur que d'assister « à sa mort lente dans un milieu de haine, de mensonge « et de méfiance. Vu ainsi, le drame intime est moins « humain, moins troublant, mais, à mon avis, plus « lyrique. D'ailleurs, on ne recommence pas Racine....

« Elle meurt de ne pas l'avoir revu, elle meurt de le « quitter, et cependant elle reste fière et dure en sa pré- « sence. Elle n'éclate que quand il n'est plus là. Pour « cette conception d'un caractère de femme amoureuse, « reportez-vous à la dernière entrevue de la Princesse « de Clèves et de Nemours. Elle est libre, elle l'aime, et « elle le fuit, *à cause de l'avenir*. La Rochefoucauld a « passé là, et vous pensez bien que ce rude philosophe « a laissé aussi quelques traces dans mon esprit. » (1)

Et quand, debout à la poupe de sa trirème qui fuit, la

(1) Lettres à P. Poujaud (8 et 10 juillet 1905).

reine coupe, en sacrifice à Vénus, son orgueilleuse chevelure et l'abandonne au flot nocturne, ce dénouement comparable aux plus beaux, qui est à la fois une idée, un chant et un tableau magnifiques, dispense, avec une émotion indicible, ce contentement équilibré du regard et de l'ouïe, du cœur et de l'esprit, qu'on connaît seulement aux créations parfaites du drame lyrique.

Exemple décisif de l'instinct scénique de Magnard, tout, dans cette scène admirable, lui appartient. Tout, aussi, dans le grand débat du second acte, coupé par un incident de Fronde populaire, dont l'invention vaut comme ressort d'un nouveau développement psychologique, et non pas seulement, à la Sardou, d'un rebondissement d'intrigue. La scène met en jeu toutes les ressources du caractère féminin ; elle se termine avec la simplicité extraordinaire que Magnard, aussi bien au théâtre que dans sa musique pure, apporte à ses conclusions, au lieu de ces sorties à grand effet qu'on recherche généralement. *Bérénice* est, au théâtre, son œuvre la plus achevée ; de toutes ses œuvres, sa préférée, pour le sujet, bien qu'il en connût le côté ingrat, pour sa réalisation, pour les soucis mêmes, dirait-on, qu'elle lui a coûtés. Si elle n'a toute la fraîcheur d'imagination ni la nouveauté particulière de *Guercœur*, elle l'emporte par l'unité du style, la décision de la forme : type pur de la « tragédie en musique » telle que Magnard la conçoit. Il est vrai que cette forme semble rapprochée de celle de Wagner plus que dans aucun autre ouvrage de Magnard. Comment ne pas penser à *Tristan et Iseult*

devant ce drame de passion à deux personnages doublés chacun d'un confident, ce drame distribué en trois longs duos ? Le premier acte, même, présente avec le second acte de *Tristan* une similitude de coupe presque gênante ; mais ces analogies extérieures, comme, à un autre point de vue, l'inclination philosophique de *Guercœur*, ne font ressortir que mieux, entre l'art d'Albéric Magnard et le véritable wagnérisme, des différences essentielles.

Ce qui frappe tout d'abord dans les formes dramatiques de Magnard, c'est un dessin proprement musical, un équilibre précis, qui se placent d'eux-mêmes en comparaison avec ce que nous avons accoutumé de voir dans la musique pure, et particulièrement dans la sienne.

Tout se tient dans la conception qu'Albéric Magnard se forme de son art. Musique dramatique et musique pure ne sont que les deux faces d'une même inspiration, d'une émotion pareille, deux aspects d'une chose unique, deux formes dont les règles spéciales se déduisent des mêmes lois, qui sont les lois vitales de la musique. Quand Magnard dit qu'il faut, pour régénérer le drame lyrique, le « retremper dans la musique pure » (1), il ne l'entend pas comme Wagner entendait lancer dans le drame le torrent de la symphonie beethovénienne. Wagner a déchaîné dans les espaces

(1) Lettre à G. Ropartz, 2 mars 1910. V. aussi la préface de *Bérénice*.

ouverts de la scène la matière musicale foisonnante, inépuisable, que maîtrisaient les cadres rigoureux de la symphonie : peut-être sa réforme a-t-elle poursuivi l'émancipation de la symphonie plus encore que du drame ; et c'est en effet un torrent, irrésistible, tumultueux, emportant tout, même ses rives, vers son but : un large courant irrégulier qui entraîne le discours vocal, à demi submergé. Ce que Magnard attend de la collaboration de la symphonie avec le drame, c'est au contraire que la symphonie conduise et contienne la matière dramatique par un ordre, une logique, un rhythme analogues aux siens. Pas plus, d'ailleurs, que dans la musique pure, il ne s'agit de soumettre la pensée à la tyrannie de formes arbitrairement préconçues : il n'appartient qu'à l'action dans le drame, comme à l'idée dans la musique pure, d'engendrer par son propre développement la forme qui lui convient.

Ce n'est point assurément que les partitions scéniques de Magnard affectent des formes de quatuors ou de symphonies ; mais on retrouvera dans le rapport de leurs parties, dans la contexture de chacune d'elles, avec les différences convenables à des genres, à des fins, à des moyens différents, l'effet des mêmes lois d'équilibre, de proportion, de symétrie, qui s'exercent dans une symphonie ou dans un quatuor. Les rapports de tonalité, particulièrement, y jouent le même rôle capital, en assurent de même la direction et la solidité. Le leitmotiv en forme le système thématique : et cet effet des lois musicales

se trouve si exactement adapté à celui des lois dramatiques, qu'au lieu de se nuire, comme il arrive si souvent dans le drame lyrique, ils s'additionneront, les deux formes, du drame et de la musique, tirant chacune de l'autre une valeur accrue.

La symphonie, selon Wagner, devait fatalement, à force d'élargir le moule qu'elle s'était formé, le faire éclater ; à force d'étendre son désir expressif, se trouver contrainte au secours de la parole : la symphonie était une forme qui avait épuisé ses propres possibilités, et le drame lyrique en devenait l'aboutissement démesuré. Le génie de Beethoven, dans la *Symphonie avec chœurs,* franchissait la première étape.

Pour Magnard, la symphonie et le drame restent deux choses parallèles : leur évolution les rapproche, elle ne doit pas les confondre. La symphonie, la musique de chambre elle-même, acquerront une signification plus dramatique, mais de la sorte toujours où la musique se suffit elle-même. Le drame perfectionnera sa contexture dans le sens de la musique pure ; il tiendra d'elle plus de résistance à des coutumes et à des conventions qui heurtent, en réalité, le sens dramatique autant que le sens musical ; il échappera de plus en plus au préjugé des gros effets scéniques pour atteindre, en même temps que la vérité simple de l'expression, la beauté une de la forme. Il obtiendra enfin une continuité sincère dans la marche conjuguée de la musique et de l'action. Il ne donnera pourtant point dans la « mélodie infinie » de Wagner, qui a bien une forme,

mais à grands traits vagues, ondulants ou rompus, prenant ses points de repère à longue distance. On serait porté à croire que Magnard s'écarte moins de l'opéra traditionnel que Wagner, et c'est, en réalité, tout le contraire. Le flot de la « mélodie infinie » s'attarde à certains détours en remous enchanteurs. On voit encore chez Wagner des épisodes lyriques ou pittoresques, quelques morceaux détachables, secret du succès paradoxal où sont parvenus des ouvrages d'une catégorie aussi élevée. Wagner a transposé sa propre vie intérieure, son émotion, sa philosophie, dans une forme lyrique autant que scénique, dont le principe est, à dire vrai, l'ancien opéra débarrassé de ses bas accessoires et largement distendu. Magnard déploie la vie intérieure de ses personnages dans une forme toute soumise à la logique de l'action, où l'on ne trouvera pas un — sauf peut-être le duo-nocturne du premier acte de *Bérénice* — de ces épisodes lyriques; forme dramatique cristallisée en une forme musicale, comme, par une vertu naturelle, la vie intérieure du musicien se cristallise dans sa musique pure. Et comme dans l'étude de sa musique pure, nous nous trouverons amenés, pour considérer de près ses partitions de théâtre, à confondre constamment l'analyse technique avec l'analyse intérieure, le dessin de la musique avec celui de l'action.

Dans *Yolande*, déjà, quoique moins régulièrement que dans *Guercœur* et *Bérénice*, se marque la coupe ternaire, base favorite, pour Magnard, de toute compo-

sition : la scène tumultueuse de l'arrivée de Robert en occupe le centre. Un prélude très développé, presque trop développé pour une pièce en un acte, — prélude par sa forme-lied, ouverture par son caractère de résumé thématique de l'action, — s'ouvre et se ferme avec deux grands accords juxtaposés de *fa dièse majeur* et de *ré mineur*, qui ne s'expliquent guère, si l'on n'a remarqué d'abord que toute la partition évolue entre ces deux tons. Ils s'attachent aux idées, le premier de félicité céleste, le second de souffrance humaine. Autour d'eux se groupent, d'une part les tons de *fa naturel*, majeur ou mineur, réservés à l'amour, le ton d'*ut*, au dévouement ; d'autre part, les tons mineurs diésés (*fa dièse, ut dièse, sol dièse*), qui se rapportent aux sentiments d'orgueil et de révolte. *Ré majeur* — thème de l'espoir — rapproche l'un de l'autre les deux tons principaux.

La tonalité n'est donc plus seulement un élément de cohésion musicale : le ton acquiert dans le drame une valeur, lui-même, de leitmotiv. C'est dans le drame que s'éclaire le plus vivement toute la conception tonale de Magnard : elle y prend comme une forme concrète. Le principe remonte loin — on sait comment Rameau appréciait la valeur expressive des divers tons, et le vieux Grétry disait déjà : « Un ton est une idée. » — Wagner en avait fait une application consciente; mais en le reprenant, Magnard portera dans cette application son ingéniosité, sa logique poussée et sa précision rationnelle d'esprit français.

Guercœur en offre l'exemple avec une rigueur et une netteté qui font penser aux naïvetés subtiles des artistes primitifs, comme la musique elle-même fait penser à leur dessin précis et un peu sec, à la limpidité de leur peinture mince. Le wagnérisme se réduit au minimum dans la plus grande partie de cet ouvrage, le plus wagnérien de Magnard par l'apparence du sujet. Le langage y est aussi sobre que la forme concise. La sérénité, la passion, la grâce, la violence y alternent avec un égal relief. La ronde des Illusions a le rhythme d'un Botticelli ; l'émeute se convulse comme un Signorelli et grimace comme un Breughel (1). Pas un accent pourtant, pas une nuance qui dépasse l'indispensable. Nul de ceux qui ont entendu au concert les deux actes de *Guercœur* brûlés par le Barbare, n'a pu oublier cette simplicité, cette nudité presque, ces grandes teintes plates d'une suavité incomparable, et cependant cette éloquence, si efficace d'être plus ménagée.

Dans tout ce drame, partagé entre deux mondes, des symétries particulièrement rigoureuses. Trois actes : le premier et le troisième, relativement courts, se passant au ciel; le second, beaucoup plus long, sur la terre. Pour celui-ci, trois tableaux, reliés par de grands inter-

(1) J'ai entendu un admirateur sincère de Magnard lui reprocher quelques meyerbeerismes, dont il donnait pour exemple le thème de marche qui traverse à plusieurs reprises cette scène populacière. Les paroles du chœur suffisent pourtant à en attester l'intention caricaturale : on y trouve des calembours sur le boulangisme, dont le souvenir, à l'époque de *Guercœur*, n'était pas loin.

ludes symphoniques ; et dans des proportions respectivement comparables à celles des trois actes, deux tableaux où paraît une foule — foule imaginaire des Illusions d'abord, puis foule réelle du Peuple, — au milieu, le drame intime, à trois personnages. Ce tableau, à son tour, place entre deux scènes de Giselle avec Heurtal la scène capitale de Guercœur avec Giselle, centre de la tragédie.

La construction tonale n'a pas moins d'exactitude. Au monde divin les bémols, et les dièses au monde humain. Les mêmes tons reparaissent invariablement avec les mêmes idées, les deux systèmes se pénétrant réciproquement par le personnage de Guercœur, qui participe de l'un et de l'autre monde. Les deux actes qui se passent au paradis de Vérité sont, peut-on dire, le premier en *mi bémol*, le second en *la bémol*, tons voisins ; au milieu, l'acte qui redescend sur terre se développe dans le ton éclatant de *si naturel* majeur, éloigné des deux autres, et passage, pourtant, de *mi bémol* à *la bémol* par la série des tierces descendantes.

Pas d'ouverture ni même de prélude : quelques mesures d'introduction, saisissant raccourci en mineur du système tonal de l'ouvrage, contraste du ton de *si mineur* encadré par *mi bémol mineur*, ton de la déesse Souffrance et des idées d'expiation. Dès le lever du rideau s'établit, jusqu'à la fin de l'acte, le ton majeur de la félicité céleste, que troubleront seulement les regrets terrestres de Guercœur (tons de *mi* et de *si* naturel, de *ré mineur*). La réincarnation du héros

s'opère en *si bémol*, dominante du ton principal.

Le premier tableau du deuxième acte évolue de *si naturel* — le réveil de Guercœur — à *mi naturel*, le ton des Illusions, l'opposé du ton de Vérité : le dernier tableau reviendra de *si mineur* à *si majeur*. Dans tout l'acte, les deux modes de *mi bémol* reparaîtront avec une force progressive, à mesure que les pensers divins — Vérité, Bonté, Souffrance — s'imposeront à l'âme ulcérée de Guercœur. Dans le second tableau domineront, à côté de ces tons caractéristiques, des tons principalement rattachés à *ré mineur* et *ut majeur*, étrangers au système général, et appartenant aux personnages latéraux du drame, Giselle et Heurtal. Les scènes médianes offrent ainsi la complexité tonale « en marche » du développement ; le premier et le troisième tableau, la stabilité symétrique d'une exposition et d'une réexposition, d'ailleurs entièrement différentes : il serait à peine exagéré de considérer *Guercœur* comme un immense lied, dont la partie centrale — le deuxième acte — serait en forme sonate.

Après un long prélude, dont la conduite tonale repasse de l'âpreté des luttes humaines au repos céleste, le dernier acte ramène le sentiment et la couleur du premier, mais avec une nuance plus grave, un accent définitif : le ton de *la bémol* y est à peine traversé de rapides allusions à la tonalité terrestre. Cependant la prophétie magnifique de Vérité, glorification de l'effort humain, se déroule en *si majeur*, peut-être par équivoque avec *ut bémol* ; et si l'on objecte que le même

ton aura donc servi successivement à peindre l'ivresse de Guercœur, rendu à la nature et à la vie, le triomphe détestable d'un tyran, puis l'apothéose des meilleurs instincts de l'homme, — rendu, lui aussi, observons-le, à la vie naturelle, — rien ne montrera mieux à quel point la musique, chez Magnard, domine l'abstraction, et qu'un véritable artiste n'a jamais l'esprit si systématique qu'il ne cède, quand il faut, au pur instinct artistique : « à cause de *schöner* », disait Beethoven.

Le sujet concentré de *Bérénice* a naturellement entraîné une disposition plus simplement balancée. Au centre de chaque acte, une scène capitale entre les deux amants, encadrée de scènes où l'un d'eux débat avec lui-même, seul ou en présence d'un confident qui n'est qu'une partie de sa conscience : au premier et au troisième acte, Bérénice et Lia ; au second, Titus et Mucien. Le système tonal est plus large aussi, et plus enveloppé. Le ton principal de la partition est *si bémol*, le ton de l'ouverture, le ton des trois grands « duos » : si bémol majeur ou mineur, lieu de toute idée d'amour, joie ou douleur. D'une façon générale, ici, les bémols sont réservés aux sentiments ; les dièses, aux idées. Le premier acte, tout confiance en l'avenir, reste en *si bémol majeur*. Le second, autour de la scène centrale, évolue des tons enthousiastes et durs d'*ut dièse mineur* et de *mi majeur*, — celui-ci attaché à l'idée de la grandeur impériale, — aux teintes froides de *la mineur* : méditations résolues de Titus, élan sur la dominante, chute désenchantée sur la tonique, au contact de la

réalité. A tout le troisième acte, le ton de *ré mineur* fait une atmosphère de sacrifice, de tristesse auguste et résignée. Il ne s'agit plus, comme dans *Guercœur*, de milieux physiques différents, mais de milieux moraux.

De même que chacun des actes d'une tragédie de Magnard se construit sur un ton choisi, chacun, dans le jeu de thèmes qui soutient l'ensemble, en choisit un, qui prend dans son développement le rôle de l'idée principale dans un morceau de symphonie. Magnard ne se cache point d'avoir adopté le système du leitmotiv ; mais son leitmotiv diffère du leitmotiv wagnérien autant par la qualité du sens que par la constitution musicale et un emploi modifié dans le sens du thème cyclique. Magnard a dégagé son style peu à peu de cette pâte compacte et compliquée que travaillait le wagnérisme de son temps, ce wagnérisme qui s'est bien davantage attardé en Allemagne. Jusque dans ses poèmes chantés, où s'appliquent dans un esprit et dans une forme intime les mêmes principes de sa musique dramatique, l'évolution se suit. Comparez les effusions juvéniles de *A Elle* ou *A Henriette* aux *Quatre Poèmes* : vous verrez, pris d'un peu plus loin encore, le même chemin parcouru que d'*Yolande* à *Bérénice*. C'est moins l'effet du temps — qui n'a rien modifié d'essentiel dans aucun des caractères de la musique de Magnard — que d'une accommodation à des sujets dissemblables.

Le leitmotiv wagnérien s'applique généralement à

un individu, à une idée ou à un sentiment individuels, à un objet ou à un événement plus ou moins symbolique, ou encore à quelque force obscure, nature, destinée ; il passe et repasse dans la trame orchestrale automatiquement, inévitablement, à la suite du personnage, du mot, de la chose qu'il représente, ne s'en détache jamais, et son entêtement, commandé par des raisons extra-musicales, ne laisse pas d'encombrer parfois le discours musical et de brouiller ses lignes. Il a fallu le génie de Wagner pour que son système ne l'entraînât pas plus souvent dans la puérilité. Sa musique est l'esclave de ce jeu de thèmes.

Ce jeu, chez Magnard, n'est que la matière de la musique. Son leitmotiv prendra nécessairement un caractère voisin des thèmes de sa musique pure. Il ne se rapportera qu'à des idées ou à des sentiments généraux, ou plus exactement à des états d'émotion. Ses interventions répondront, non plus à une parole, à un geste, à l'entrée d'un personnage, à une illustration momentanée et, pour ainsi dire, matérielle, du détail de sa pensée ou de son souvenir, souvent plutôt de la réflexion de l'auteur, mais à la vie profonde, cœur et esprit, des héros du drame. Ce n'est plus seulement un « thème conducteur », le fil qui empêche l'auditeur de s'égarer sur le sens dramatique des méandres de la symphonie : c'est l'élément premier, la force constitutive de cette symphonie et du chant lui-même : un élément de pure musique. L'invention wagnérienne était en même temps d'ordre littéraire et scénique.

Ce thème semblerait-il rivé à un personnage, — Mucien, par exemple, dans *Bérénice*, — on aperçoit vite que c'est à titre d'argument dans le débat général. Il ne s'agit point de représenter musicalement l'allure d'un capitaine romain, mais d'exprimer l'idée inexorable du devoir, meurtrier des passions. Ce thème éveille aussi bien l'image d'une dalle pesant sur une tombe. Mucien pourrait s'appeler Devoir, comme Vérité ou Souffrance pourraient porter des noms de fantaisie et des vêtements humains. Les thèmes de Magnard n'ont pas une signification de convention ; ils ne paraissent pas interchangeables comme tels thèmes de Wagner, qui ne nous représentent ceci que si nous sommes bien avertis qu'ils ne représentent pas cela. Ce ne sont pas des figures de notes élémentaires et brèves, comme indifférentes quelquefois, prêtes à toutes les combinaisons, aux déductions mathématiques, aux allusions détournées : ce sont des individualités parfaites, d'une constitution moins complexe et généralement, pas toujours, moins étendue que les thèmes de la musique pure de Magnard, plus habiles aussi à entrer dans une ligne vocale, mais pourvues de la même valeur propre, de la même richesse expressive, aptes au même rôle musical. Dans leurs développements, leurs combinaisons, leurs retours, la raison de musique et la raison de pensée s'exercent toujours concurremment. Il n'est pas besoin, pour les comprendre, il est à peine possible de leur mettre des étiquettes et d'en dresser un catalogue. Vous n'avez nul besoin de savoir d'avance ce que chacun

désigne : rien qu'à l'entendre une fois, vous serez pénétré du sentiment qu'il exprime. Il produit directement l'émotion, quand bien des thèmes wagnériens ne l'éveillent que par une image surgie de la mémoire à leur appel.

Le système dramatique de Magnard n'apparaît complet et sûr que dans *Bérénice*. La partition d'*Yolande* tout entière et certaines scènes de *Guercœur* restent plus près du wagnérisme. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue qu'entre toutes les œuvres de Wagner, c'est *Parsifal* et *Tristan* qui ont le plus impressionné Magnard. *Yolande* trahit plutôt, dans la musique, l'influence de *Tristan*. Une disposition neuve y rappelle aussi certains procédés de César Franck. Le thème principal, qu'on peut appeler thème de la Foi en la Vie éternelle, a toute l'ampleur avec la forme d'un choral ; et l'on dirait qu'au long du drame il se cherche, se forme peu à peu, jusqu'au moment où, chanté par les anges, il apparaît comme la fleuraison d'une série de thèmes qui s'étaient précédemment rapportés à l'idée de la puissance divine, aux sentiments de soumission, de contrition, aux menaces suspendues sur le péché de révolte.

Dans *Guercœur*, les points de contact avec *Parsifal* ressortent visiblement : la symétrie des deux tableaux du Paradis n'est pas sans rappeler celle des deux tableaux du temple, et par la tonalité même. Le chœur des Illusions se place comme celui des Filles-Fleurs. Mais la similitude souligne aussi la différence ; et le

style, précisément dans ces scènes-là, s'inspire de Gluck, sinon même de Rameau, beaucoup plus que de Wagner. Au reste, l'ampleur de la déclamation, la simplicité aérée de la musique, sa forme moins symphonique, le développement de certains épisodes décoratifs distinguent aussi *Parsifal* dans l'œuvre de Wagner. La construction spéciale du drame, la multiplicité des personnages et des décors ont conduit Magnard à donner à ses thèmes un sens plus précis et plus souvent individuel, ou encore à les localiser en un moment de l'action, à les traiter en même temps à la manière du rappel de thèmes à mainte occasion. C'est dans *Guercœur* qu'il serait le plus facile de les cataloguer.

C'est dans *Bérénice,* l'œuvre classique entre toutes, qu'ils ont, pour la plupart, la signification la plus générale, ou s'y peuvent réduire en dernière analyse : signification purement psychologique, comme l'est le drame lui-même. Presque tous plus courts et moins délimités. plus symphoniques que ceux de *Guercœur*, ramenés plutôt par des états d'émotion analogues que par des retours d'idées définies, ces thèmes forment un tissu beaucoup plus serré et plus continu que dans *Guercœur*, presque aussi serré que dans *Yolande*, mais autrement souple, autrement aisé. Leur travail homogène, incessant, toujours clair, compose une atmosphère morale changeante, où se dessinent largement des formes assimilables, plus que dans aucun autre drame de Magnard, à celles de la musique pure, en même temps

que s'engendrent constamment des motifs nouveaux. La richesse thématique de *Bérénice* décourage l'analyse.

Elle s'appuie cependant sur une base simple et forte, qu'établit une importante ouverture ; et la comparaison de ce morceau avec le reste de la partition, mieux encore que le prélude d'*Yolande*, justifie l'assimilation de la musique dramatique de Magnard et de sa musique pure, en explique et en limite la portée. L'ouverture de *Bérénice* paraît composée, à la manière de Weber, d'une mosaïque de fragments tirés de différentes scènes du drame; mais ce n'est pas simplement un morceau brillant, coloré, passionné, comme les merveilleuses ouvertures de Weber. Hors la couleur générale, celles-ci n'ont de rapport avec le sujet que pour l'auditeur qui connaît toute la partition. L'ouverture de *Bérénice*, même si l'on oublie l'opéra dont elle est la préface, se peut entendre comme le résumé d'une action morale, la même sorte d'action, définie par un titre, que nous trouvons dans les *Hymnes* de Magnard ou dans les ouvertures de Beethoven. L'ouverture de *Bérénice*, isolée au concert, sera encore une *Ouverture de Bérénice*, comme nous avons une *Ouverture de Coriolan*. L'ouverture du *Freischütz* ou celle d'*Euryanthe* reste, même au concert, l'ouverture d'un certain opéra de Weber que nous connaissons sous le nom de *Freischütz* ou d'*Euryanthe*. Elle rappelle des incidents extérieurs, des détails de mise en scène, la fonte des balles, l'apparition d'Emma : l'ouverture de *Bérénice* groupe les mobiles intérieurs

de l'action, de façon à en reproduire le mouvement sous une forme nouvelle, dont l'équilibre musical nous satisfait par lui-même : exactement, une forme sonate. Les idées, séparées des paroles, expriment encore, si vivement, de ces mobiles, la portion essentielle qui touche au fond humain, qu'il suffira de connaître ce titre de *Bérénice* pour attribuer les deux idées fondamentales du morceau à la jeunesse chevaleresque un peu étourdie de l'homme, à la tendresse mûrissante de la femme, toute amour. Il importera peu qu'on soit averti du sens exact des éléments secondaires qui occupent presque tout le développement central : grandeur de Rome ou stérilité de Bérénice, révolte populaire ou persécution des Juifs ; on entendra bien que toutes ces idées viennent à la traverse des deux idées premières ; le sentiment de la fatalité se dégagera de toutes les transitions sans qu'on ait à être averti que le thème est proprement celui du Destin ; et la conclusion fera penser, sans qu'on sache s'il existe un personnage du nom de Mucien, à la permanence de cette rigidité romaine qui doit resurgir un jour de la conscience de Titus.

L'article qu'Albéric Magnard écrivit à trente ans sur la *Synthèse des Arts* expose fort bien que l'influence de Wagner s'exerçait à contresens, et que les wagnériens ne travaillaient qu'à fausser totalement l'idée synthétique représentée par le wagnérisme. La façon dont on avait abordé, en France, la connaissance des

œuvres de Wagner devait en altérer profondément le caractère et la signification. Si leur action sur nous a eu de lourds inconvénients, il ne faut pas s'en prendre tant à Wagner qu'à ses ennemis fort peu désintéressés. Tout un parti, en effet, un parti musical, a joué de nos sentiments les plus respectables pour empêcher longtemps que ses œuvres nous fussent présentées autrement que par bribes et au concert. Les musiciens qui les connaissaient bien et qui allaient les étudier sur place en recevaient des impulsions souvent salutaires. Pour les autres, défigurées, mutilées, mal rendues, elles devenaient un danger. Ce demi-mystère, ce charme de fruit défendu ajoutait encore à l'étrange magnétisme qu'elles possèdent en propre. Sans qu'on les eût comprises, elles s'ingéraient dans toutes nos affaires, exerçaient une action despotique sur notre musique pure d'une part, sur notre théâtre de l'autre et sur notre poésie, sur notre philosophie et sur notre morale, jusque sur nos arts plastiques : action qui se produisait séparément, et non dans le sens profond de cette union de tous les arts sur le théâtre, dont elles offraient l'exemple et qui était leur raison d'exister. Ainsi s'est développée une prétention chimérique d'esprits faux, d'accomplir la synthèse des arts non point en les faisant collaborer, chacun selon sa nature, mais en détournant de sa voie chacun d'eux, pour que la musique fût à la fois une peinture et un poème, la poésie ou la peinture une musique. Confusions déraisonnables qui ont peut-être étendu, non sans fruit, les recherches

de quelques artistes subtils, mais en menant des cerveaux moins fermes et des talents moins sûrs à méconnaître quelque chose de plus que les règles, qu'ils trouvent élégant de mépriser : l'essence même de chacun des arts, ses qualités propres et les conditions premières de son être. On a vu se produire des tableaux, jusqu'à des sculptures, qui, prétextant la pensée, n'offrent aucune représentation reconnaissable à l'œil humain ; des poèmes s'efforçant à l'harmonie musicale, où un esprit normalement conformé ne découvre aucun sens ; de la musique qui, sans arriver assurément à peindre, expliquer, ni décrire quoi que ce soit, perd, à s'y travailler, l'efficacité de la sensation musicale.

La poésie, la musique, l'art plastique : langage des mots, langage des sons, langage des formes et des couleurs, sont pour l'homme trois modes de traduction différents de son émotion personnelle devant les merveilles du monde des apparences ou du monde intérieur. C'est une erreur beaucoup trop commune, de considérer que l'un de ces langages puisse se faire la traduction de l'autre. Chacun d'eux est la traduction directe, s'adressant parallèlement en nous à des facultés différentes, d'une même chose. L'absurdité éclate, si l'on parle de mettre en musique un tableau ou de peindre une symphonie : une absurdité dont les exemples ne manquent point. On s'est accoutumé trop bien à la locution vicieuse de « mettre en musique un poème ». Ce qu'on met en musique, ce n'est pas tant le poème, la parole elle-même, que le sentiment, l'idée,

la sensation, l'émotion qui d'abord avait été « mise en paroles ». La musique à elle seule atteint trop vaguement notre intelligence au travers de notre sensibilité ; la parole, malgré qu'elle possède déjà par elle-même quelque chose de rudimentairement musical, n'ébranle notre sensibilité qu'au travers de notre intelligence ; mais si nous percevons simultanément paroles et musique, notre intelligence et notre sensibilité se confondront dans la communication définie de l'émotion qui nous est traduite; si, en même temps, une représentation plastique, la représentation vivante du théâtre, nous apporte la traduction visuelle, notre être tout entier participera à la joie esthétique, sinon la plus pure, du moins la plus étendue, dans la révélation complète du sujet proposé.

Wagner a été très préoccupé du problème de rapport et d'équilibre qui se pose nécessairement entre ces trois traductions associées, entre la musique et la poésie surtout. Il a voulu le résoudre en accordant alternativement à l'une ou à l'autre la prépondérance, selon le contenu de la pensée. Se rapproche-t-elle du monde extérieur, se tient-elle sur le domaine de la raison : faits, récits, discussions ? La musique s'effacera devant le poème. Elle l'absorbera, au contraire, dès que la pensée retourne aux arcanes de la vie intime, et que le raisonnement le cède au sentiment. Wagner a noté lui-même comment, dans l'*Anneau du Nibelung*, la proportion se renverse progressivement depuis l'*Or du Rhin*, simple exposé d'événements préliminaires, où le poème

domine, jusqu'au *Crépuscule des Dieux*, qui n'est plus qu'une représentation symbolique — et symphonique — de l'agonie morale de Wotan. Dans un même ouvrage, c'est une continuelle alternance, d'une scène ou d'un personnage à l'autre, voire d'un moment à l'autre de la même scène : alternance où l'on distingue toujours le discours, face externe, objective, et la symphonie, face interne, subjective de la pensée, chacune d'elles à son tour apparaissant sacrifiée. Avec une signification radicalement transformée, il subsiste, en somme, dans le système wagnérien, si neuf qu'il soit, si différent de tout ce qui l'a précédé, quelque chose de comparable à l'ancien rapport, le plus souvent converti, du chant et de l'accompagnement.

Magnard, sur ce point, cesse d'être wagnérien. Ce qu'il entrevoit, c'est une réforme qui partirait du lied — il l'a effleurée dans les *Quatre Poèmes*, la plus neuve, peut-être, de ses œuvres, — et dont l'effet sur l'art musical tout entier serait autrement profond que celui de toutes les inventions de formes ou de systèmes. Ce qu'il cherche, ce n'est pas le moyen de développer l'importance du poème dans le drame lyrique en même temps que d'y porter la luxuriance, toujours accrue, de l'orchestre symphonique ; le problème n'est point pour lui dans la relation des deux éléments, mais dans leur unité. Il veut, par un langage commun, atteindre du même coup l'intelligence et la sensibilité ; et il le veut d'instinct, car la musique de ses premiers ouvrages montre déjà ce caractère, à une époque où il admettait toute la

théorie wagnérienne. Sa déclamation, un peu lente, un peu solennelle, mais si juste de prosodie et d'expression, est purement et constamment mélodique (1) : c'est une déclamation chantée, et non une déclamation calquée sur la parole, comme sont, à l'opposé l'une de l'autre, et chacune selon le génie de sa langue, la déclamation de Wagner et celle de Debussy, — qui n'a pas toujours abhorré Wagner. Si éloignés l'un de l'autre qu'on veuille voir l'auteur de *Pelléas* et celui de *Tristan*, il reste ce point de contact entre eux, que le chant appartient à la traduction-parole et que l'orchestre, ajoutant un commentaire au chant ou l'enveloppant d'une atmosphère, fait à lui seul la traduction-musique. Magnard veut que l'orchestre et le chant unis forment la traduction-musique, pour que la traduction-parole se fonde en elle ; que le chant soit comme la surface d'un corps, et ne se puisse davantage séparer de ses accompagnements, vivre sans eux, ni eux sans lui.

Par ces traits encore, il reste fidèle aux classiques. En observant les différences de forme et de sentiment que le temps a apportées, ce sont les traits mêmes, les traits essentiels, non seulement de Gluck, mais des natures musicales plus riches de Beethoven, de Weber, de ce Mozart que Magnard ne comprit et n'aima qu'un peu tard. Le secret de la vie magique des *Noces de Figaro* est dans cette union du mot, de la note et du geste,

(1) « J'ai réduit le récitatif à peu de chose et j'ai donné à la déclamation un tour mélodique souvent accentué. » (Préface de *Bérénice*.)

de la voix et des instruments, de la forme musicale et de l'action dramatique, si étroite qu'elle ne se peut analyser. L'action et le dialogue lyriques ont, depuis, rejeté bien des entraves; la loi musicale s'exerce au delà des antiques bornes du « morceau » ; mais c'est toujours la même loi qui doit s'exercer.

La médiocrité traditionnelle des poèmes de l'opéra classique, le peu de respect qu'y inspirait le texte, sinon dans l'esprit, au moins dans la lettre, étaient une commodité pour le musicien. Il gardait toute liberté de se régler uniquement sur les besoins de la musique ; et l'on voit assez, ne serait-ce qu'à l'habitude de répéter les paroles, qu'il pensait « mettre en musique » la situation, le sentiment, plutôt que de misérables vers. Nous sommes devenus plus exigeants. Nous souhaitons que le poème soit quelque chose de plus qu'un prétexte, une indication, un schème-conducteur. C'est peut-être la plus grave conséquence du trouble où Wagner a plongé le drame lyrique. L'accord absolu d'un élément poétique et d'un élément musical complets, l'un et l'autre, en soi, s'obtient aisément dans le lied ; et la perfection où ce genre s'est trouvé porté dans l'Allemagne d'autrefois et dans la France d'aujourd'hui n'a pas été sans influence sur la conception que nous nous sommes formée de toute musique vocale. La difficulté devient extrême dans une œuvre de longue haleine et complexe comme l'est un drame. Il est resté infiniment rare qu'elle se soit résolue autrement que par l'infério-

rité du poète ou la gêne désastreuse du musicien, même quand ils n'ont fait qu'un.

C'est qu'on a persisté dans l'erreur d'envisager comme distinctes et successives l'opération littéraire et l'opération musicale. L'éducation musicale de nos poètes n'est pas suffisante pour qu'ils conçoivent un « livret d'opéra » autrement que comme un ouvrage littéraire du dernier ordre, destiné à être, à leur sens, bouleversé et gâté par le compositeur. Ignorants des lois de la musique et fermés à son esprit, ils prennent pour caprices ou signes d'incapacité les exigences du musicien. Celui-ci, de son côté, manque généralement de culture littéraire, de toute culture, quelquefois, hors celle de son art : il reste fort embarrassé de mettre lui-même une pièce debout et de l'écrire correctement, plus embarrassé encore d'y réaliser ses intentions d'une manière personnelle. Eût-il même autant de littérature et de philosophie qu'un Vincent d'Indy, comparez ses « livrets » aux partitions admirables dont il les a revêtus.

La conception parfaite serait celle d'un auteur unique, à qui son inspiration dicterait d'un même élan les paroles et la musique. L'auteur unique s'est quelquefois, pas encore très souvent, rencontré ; l'opération unique, jamais. Elle n'a sans doute pas encore été possible dans l'état de nos facultés et de notre art. Du moins ne s'est-elle faite qu'obscurément, et préparatoire. Wagner concevait bien les éléments essentiels de sa musique en même temps que son drame, et le développement du poème sortait pour lui, dans une grande

mesure, de la fermentation même de ces premiers éléments musicaux ; mais une fois les fondements établis, la composition du poème, la composition de la musique s'opéraient séparément. La première, une fois achevée, servait de matière à l'autre ; et il arrivait que cette matière, formée dans la pensée constante de la musique, se révélât, à l'usage, rebelle ; qu'elle offrît des idées, des images, qui ne se laissaient point muer en musique ; des lignes, des sonorités, des proportions qui entravaient l'épanouissement de la forme musicale. Si le poème offre par lui-même un sens complet, la musique y devient inutile, et lui nuisible à la musique. Il faut qu'en apportant toutes les précisions qui sont interdites à la musique, la traduction-parole reste dans l'esprit de la traduction-musique, laissant à dire à la musique ce que seule la musique peut dire : et ceci dépend de « la création d'une langue lyrique qui nous manque cruellement » (1). Wagner, en Allemagne, l'a réalisée : en France, personne, musicien ni poète, n'a seulement tenté d'y parvenir. Dans une page remarquable de la *Synthèse des Arts*, Magnard esquisse, en traitant du lied, les conditions que devrait remplir ce langage, en réalité, tout nouveau, « qui ne serait ni de la prose ni de la poésie » et que « la chanson populaire a trouvé sans le chercher..... Hélas ! on admire l'art populaire et on ne l'explique pas. Vouloir l'imiter, c'est vouloir que cette simplicité d'âme

(1) *La Synthèse des arts*. V. p. 311.

nous soit rendue, dont il est l'expression. Ecoutons le chant d'un pâtre comme nous observons la structure d'un flocon de neige ou d'une toile d'araignée. »

La chanson populaire suggère bien l'idée de la création simultanée, indécomposable, du texte poétique et du texte musical ; mais une création due à la collaboration incalculable des hommes et du temps. Magnard fait joliment ressortir ce qu'il y a de décevant dans l'emploi qu'a prétendu faire des chants populaires une musique où la simplicité d'âme est peu connue.

Ce n'est pas tout d'avoir des vues critiques aussi claires et aussi droites. Alors que la composition de *Bérénice* est déjà sur le métier, Magnard sent lui-même que « la langue lyrique est encore à réaliser » (1). Il se montrait pourtant plus content de ses livrets que de ses partitions ; et ce serait une preuve de plus, s'il en était besoin, que le musicien, en lui, régnait sans partage. Sa haute culture l'eût assurément mis à même pour former cette langue lyrique dont il éprouvait la nécessité ; mais pour un tel effort sur le champ poétique, il était trop musicien.

Parmi les compositeurs que Wagner a conduits à écrire eux-mêmes leurs livrets, aucun néanmoins — sauf l'auteur de *Louise*, dans un ordre d'art fort différent, — n'est parvenu si près que Magnard, sinon encore d'égaler le poème à sa musique, au moins de le faire digne d'elle, apte à la servir et véritablement conforme

(1) Lettre à G. Ropartz, 22 septembre 1906.

à sa personnalité. Le texte littéraire d'*Yolande*, de *Guercœur*, de *Bérénice*, des *Quatre Poèmes*, dans la forme comme dans la pensée, ne signifie pas moins nettement que la musique tout ce que Magnard a d'original ; et ce texte, en lui-même, est excellent.

On ne trouve rien dans les poèmes de Magnard qui ne convienne à la musique — on peut dire qu'ils ne se concevraient pas sans musique ; — rien qui bride son essor intérieur ou contrarie son développement plastique. L'action se dispose partout sur un plan assez ample et assez simple pour que le flot sonore s'y distribue à l'aise. Pas un de ces obstacles trop matériels qui le détournent, le précipitent ou l'embarrassent. Dès la première expérience d'*Yolande*, Magnard a constaté comme certains détails réalistes déconcertent l'impression musicale ; il a en même temps reconnu la nécessité, même dans une pièce lyrique, d'une action continue, qui soit intérieure, mais qui se fasse visible (1). On ne pourrait construire une pièce avec plus de logique et de solidité qu'il ne fait, suivre des caractères, en déduire les mouvements avec plus de finesse et de vérité. Nous voilà loin de l'insignifiance préméditée des anciens « livrets », à qui l'on ne demandait que paroles qui pussent ne pas être entendues, action passe-partout qui formât tout au plus un cadre à la musique. Dans les grandes scènes du second et du troisième acte de *Bérénice*, il y a un dessin d'ensemble, il y a une foule

(1) Lettre à V. d'Indy, 29 décembre [1892].

de détails, nuances de sentiment, expressions fortes ou charmantes, jeux de scène poétiquement touchants, — rappelons-nous le moment où la longue chevelure de Bérénice retombe comme une caresse et comme un voile sur le baiser d'adieu, — qui se font d'eux-mêmes musique et cependant qui garderaient toute leur valeur dans une tragédie parlée. Et que le rôle hésitant de Titus, s'il porte moins d'effet à la scène, moins de sympathie que celui de sa maîtresse, est plein encore de traits justes et profondément intéressants !

Le défaut de ces poèmes, qui laisse, malgré l'unité de la musique et de la parole, percer l'effort, quelquefois la contrainte dans l'assemblage de deux éléments possédant chacun une individualité accomplie, le défaut n'est pas dans la pensée : il est bien dans la langue qui l'exprime. Poésie beaucoup moins que prose ; prose ample, élevée, à l'allure, un peu, du grand siècle ; simple en ses termes et forte, mais toujours noble, si vive que puisse être l'idée. Prose tantôt libre et tantôt mesurée, selon le caractère du discours ; plus souvent libre, par exemple dans les parties de *Guercœur* qui sont du drame. Mesure de plus en plus régulière avec la maturité de Magnard, et toujours dans les mètres classiques, le plus fréquemment dix pieds, douze surtout, ou six, sans scrupule excessif à l'égard de l'hiatus ou de l'élision. La rime et l'assonance, dont la *Synthèse des arts* préconisait l'usage, sans que d'ailleurs Magnard l'eût adopté dans *Yolande*, ont fini par lui apparaître faisant

« double emploi avec la musique » (1). Cette langue extrêmement substantielle offre à la musique une harmonie aussi pleine que le sens, mais elle n'a pas toute la souplesse, la fluidité, la diversité de rhythme qu'indiquait Magnard. Trop ferme, trop serrée, c'est encore une langue littéraire, telle seulement qu'eût pu l'écrire un littérateur qui, par miracle, eût possédé le sentiment parfait de la musique.

Etait-ce un signe précurseur d'évolution ? Le dernier ouvrage de Magnard nous le montre renonçant pour la première fois à écrire lui-même les paroles d'un ouvrage important. Qu'étaient ces *Douze Poèmes* dont il n'avait donné connaissance à personne, qu'à sa femme, avant que les Allemands les détruisissent à Baron? Une œuvre de confidence intime, probablement, comme tous les poèmes chantés de Magnard, mais le sentiment transposé, comme dans *Yolande*. Des bucoliques de Chénier aux poésies posthumes de la fiévreuse Marceline, une large antithèse, les deux visages de l'amour : splendeur physique, dans la joie et la lumière classiques, païennes; splendeur morale, élancée de la douleur vers l'idéal, dans la langueur désespérée, l'ombre romantique, chrétienne.

∴

Trois fois en son œuvre, et presque à intervalles

(1) Préface de *Bérénice*.

égaux, Albéric Magnard est revenu au théâtre. Si l'on ne reconnaît point en sa production de « manières » successives, on peut du moins la diviser en trois époques, les *Promenades* et le *Quintette* formant le passage de la première à la seconde, l'*Hymne à Vénus* et le *Trio* de la seconde à la troisième. *Yolande*, *Guercœur*, *Bérénice* occupent le centre de ces trois périodes, dont on remarquera le parallélisme. Dans la dernière, cependant, l'esprit de Magnard semble s'orienter différemment. Quelque peine et quelques doutes que lui ait donnés la composition de *Bérénice*, il n'a pas éprouvé, à se rejeter ensuite dans la musique pure, le soulagement qui l'avait comme enivré pendant qu'il écrivait, après *Guercœur*, la sonate pour violon. On dirait, au contraire, que c'est de la musique pure qu'il commence de se sentir las, le temps d'achever la sonate pour violoncelle et la quatrième symphonie. Moins jeune, il offre moins de résistance à sa déception coutumière devant l'œuvre réalisée, au désespoir de sortir des formes connues : et peut-être entrevoit-il ailleurs une issue à son désir obstiné « du nouveau ».

Bérénice est achevée depuis un an, gravée ; la composition de la sonate pour violoncelle fort avancée ; on est tout surpris de trouver sous la plume de Magnard cette phrase : « Je commence à m'intéresser vivement à la musique de théâtre. » (1) Entendez qu'il commence à distinguer le chemin où engager la musi-

(1) Lettre à G. Ropartz, 2 mars 1910.

que de théâtre, « la nécessité de la retremper dans la musique pure. » (1) Il s'est remis à la musique pure dans l'attente d'un sujet scénique qui lui convînt. Il le cherche partout. Déjà, avant *Bérénice*, il était tenté de le chercher dans la comédie ou la féerie (2) : que n'eût-il pas fait d'une pièce lyrique où l'élément bouffon eût tenu la place du *scherzo* dans ses symphonies ! *Bérénice* n'est qu'un vaste *andante* varié. On ne peut s'empêcher de penser que si Magnard eût vécu, la *Tempête* de Shakespeare devait un jour l'arrêter. Qui n'a déjà vu passer dans son œuvre Prospero, Ariel et Caliban ?

A mesure qu'on approche de ses derniers ouvrages, on distingue deux tendances d'apparence contradictoire, dans une sorte de trouble que pouvaient expliquer sa retraite, la rareté de ses auditions musicales, puis son contact subit avec les réalités du monde théâtral. C'est, d'une part, le classicisme de plus en plus épuré dont *Bérénice* est l'expression parfaite ; d'autre part, une volonté de donner à la musique pure un sens plus dramatique. Celle-ci se développe du *Trio* à la *Sonate pour violoncelle* et à la *4e Symphonie* :

(1) Son instinct le lui montrait déjà quand il écrivait, dix-sept ans plus tôt, à G. Ropartz : « Je crois que vous ferez de l'excellent théâtre en musique. Que cela ne vous empêche pas de resucer Bach et de coucher avec les quatuors de Beethoven. » [19 février 1893].

(2) « Quand, au hasard de vos souvenirs et de vos lectures, vous trouverez un bon thème de comédie ou de féerie lyrique, envoyez-le-moi. Les conditions de la vie organique dans l'univers m'apparaissant toujours plus lugubres, j'aimerais assez me mettre quelque jour à une œuvre très gaie. » (Lettre à P. Poujaud, 12 décembre [1902].)

Magnard s'en est expliqué lui-même (1) comme d'une extension de la tradition beethovénienne, qu'il ne comprenait plus à la façon de Wagner. En même temps, plus impressionné, peut-être, par les critiques qu'il n'en voulait convenir, il corrigeait son style de cette nudité linéaire, de cette raideur heurtée qu'il avait donné occasion qu'on lui reprochât. C'eût été probablement, s'il avait pu poursuivre son œuvre au delà, une période de transition.

De nouveau, il se sentait, comme il disait en sa jeunesse, « porté irrésistiblement vers la musique théâtrale » (2) ; mais il avait la musique pure infuse. Il apercevait dans la pénétration réciproque du drame et de la musique pure l'espoir de la forme qui satisferait les besoins, à la fois, des sens et de l'esprit, de l'esthétique et de l'émotion. C'était enfin cette « synthèse des arts » qu'il appelait, vingt ans plus tôt, en des termes — pour un conservateur — que la réalité n'a pas encore atteints.

Lorsque de ce point de vue on embrasse la carrière d'Albéric Magnard, on a le sentiment que toutes ses œuvres ont été comme des préparations, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, à ce rapprochement graduel, à cette contraction finale, — après celle des différentes formes de la symphonie, — des deux formes fondamentales de son art, expressions différentes, théâtre

(1) Lettre à G. Ropartz, 16 février 1911.
(2) Lettre à G. Ropartz, 6 décembre [1888].

ou symphonie, de la même action intérieure, dont il ne cherchait, au sens absolu, que l'expression musicale.

La vie a été trop courte et la mort trop brutale : la rage allemande n'a pas ravagé seulement les merveilles de notre passé.

*
* *

La marque de cette personnalité qui, si ferme et si déterminée, demeure cependant inachevée, c'est que ses traits complexes se ramènent tous à une grande simplicité. Magnard, avec son esprit droit et son incomparable sincérité, a évité cette rage de se montrer avant tout et en tout original, original à toute force, dans ses opinions comme dans ses ouvrages, véritable maladie de notre époque, et maladie d'impuissante et d'envieuse vanité. L'originalité de Magnard au milieu de ses contemporains a été de se croire seulement un homme, un homme comme un autre, d'éprouver les émotions qui sont la vie de tous les hommes, de parler aux hommes un langage dont la beauté et la dignité pourraient un moment rester méconnues du grand nombre, mais qu'un jour son accent profond et sa clarté imposeraient aux hommes. Il ne connaît pas la présomption ; et cet indépendant, de caractère et d'esprit, est tout l'opposé d'un révolutionnaire. Il ne suit pas Wagner dans ses rêves de théâtre communiste. Même quand il conçoit un *Guercœur*, c'est dans le cadre de notre scène et presque de notre société. Il ne croit à sa taille, il ne

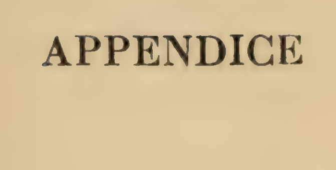
prétend exécuter qu'œuvre humaine et qu'œuvre d'artiste. L'œuvre de Wagner, après tout, est-elle bien autre chose ?

Ce livre n'a pas non plus la prétention d'énoncer, à propos d'un musicien, des découvertes originales. Bien d'autres musiciens, la plupart des musiciens montrent, serait-ce à un degré différent ou dans une autre combinaison, les mêmes caractères qui sont analysés ici : mais ces caractères, essentiels à la musique, se présentent chez Albéric Magnard avec tant de franchise ; il est si profondément musicien et son art si purement musical, que parler de lui, c'est parler de la musique elle-même ; et peut-être que tenter d'expliquer un tel homme offre un moyen d'approcher, dans la musique, ce qui reste inaccessible à l'infirmité de notre langage et de notre raisonnement.

Parler de la musique est désespérant : on le sait d'autant mieux qu'on a plus longtemps essayé. Son rôle commence où expire celui de la parole, et nous n'avons pas de mots pour exprimer ce qu'elle exprime. Nous ressemblons, quand nous voulons traiter de la musique avec précision, à des gens qui, pour donner une idée de la beauté d'un tableau, prendraient la mesure du cadre, noteraient le grain de la toile, calculeraient la densité de l'huile et feraient l'analyse chimique des couleurs. Ce sont les matériaux qui servent à réaliser la beauté : rien de la beauté n'est en eux. Ces matériaux, dans la musique, leur technique et leur mise en œuvre

sont assez compliqués; nous ne pouvons cependant nous prendre à autre chose pour parler de la musique d'une façon simple. Si nous voulons dire sa beauté même, qui est simple, son sens et sa vie...... que toutes nos phrases aussitôt paraissent compliquées, alambiquées, inutiles et vagues!

Jetez le livre là ; et quand vous écoutez la musique, ne soyez plus qu'oreilles et cœur : la sentir, c'est assez la comprendre.



APPENDICE

LA MORT D'ALBÉRIC MAGNARD

On trouvera ici le peu de documents que j'ai pu réunir pour apporter quelque lumière sur la fin d'Albéric Magnard. Sa résolution, au cas, au seul cas où les Allemands auraient voulu pénétrer dans sa maison, de tirer sur eux et de se frapper lui-même avant de tomber en leurs mains, résolution affirmée devant témoins, ne fait pas de doute. La question est de savoir si la riposte des fusils allemands lui a permis d'exécuter tout ce qu'il avait résolu.

La version du suicide s'est établie aussitôt après le drame, sur les premiers témoignages, qui ont pu être impressionnés par le souvenir des paroles de Magnard. Deux coups de revolver étaient tirés d'une fenêtre ; deux Allemands tombaient : pendant l'incendie de la maison, on entendait à l'intérieur une nouvelle détonation ; en retrouvant dans les cendres le revolver du défunt, on constatait que trois douilles de cartouches seulement avaient été percutées : tout cela concordait à merveille. Et tout cela pouvait fort bien n'être qu'un exemple de plus de l'erreur à quoi une idée préconçue expose les jugements et même les regards humains ; car plus tard, très tard, pas trop tard pour que le résultat fût concluant, on a procédé plus sérieusement à l'expertise du revolver. La rouille et la dilatation du métal sous la chaleur de l'incendie avaient

coincé les pièces de l'arme, dont il ne subsistait que les parties métalliques, de telle façon que rien ne pouvait avoir été changé depuis dans leur position. Or l'expert déclare, formellement, que cinq, et non trois douilles ont été percutées, la sixième cartouche, dont la douille est intacte, ayant dû partir dans l'incendie ; enfin, fait capital, que le chien du revolver est à l'*armé*.

Il n'y a donc plus aucun raisonnement à établir sur le nombre des coups tirés. Magnard a continué le combat, et si l'on n'a distingué que les deux premières détonations de son arme, c'est que les suivantes se sont confondues avec les feux de salve tirés par les Allemands. La détonation entendue pendant que la maison brûlait peut être celle de la sixième cartouche, non percutée, sous l'action de la chaleur, ou un coup de feu tiré par les uhlans qui avaient alors pénétré dans la maison pour la piller, ou mille autres choses qu'un coup de feu. Quant à la position du chien, — à moins qu'on ne suppose que l'explosion de la dernière cartouche ait pu l'amener automatiquement à l'*armé*, ce qui n'est pas inadmissible théoriquement, mais reste assez improbable, — elle démontre que Magnard était encore vivant après avoir tiré le cinquième coup de son revolver, et qu'il a dû être frappé au moment où il se préparait à tirer le sixième, en visant avec tout le soin du tireur expérimenté qu'il était. Il paraîtrait fort naturel que dans le feu du combat il n'eût plus pensé à rien qu'à abattre le plus d'ennemis possible, s'oubliant lui-même ou croyant avoir le temps de recharger son arme.

Mme veuve Magnard, d'autre part, déduit, de la place où elle a retrouvé si peu de chose du corps de son mari, la certitude qu'il ne s'est pas suicidé. On ne verra là qu'une présomption, les recherches ayant été opérées dans les ruines d'une maison dont tout l'intérieur s'était effondré, alors que Magnard, au moment du drame, se trouvait au premier étage : il se peut que dans la chute ses restes

aient été déplacés. Mais cette présomption s'accorde avec celles, beaucoup plus fortes, qui se fondent sur l'expertise du revolver. Ce que l'on peut dire, tout au moins, c'est que si Magnard avait été tué, au travers des persiennes derrière lesquelles il tirait lui-même, par les salves qui lui répondirent aussitôt, les choses, dans aucun de leurs détails, ne se présenteraient autrement. Un seul point reste troublant : la découverte, parmi les cendres du musicien, de fragments du manuscrit de *Bérénice*, qui suggère à nouveau l'idée d'un geste de suicide ; mais ici encore il s'agit de constatations qui comportent une part d'hypothèse.

I

Dépositions reçues par la Commission instituée par décret du 23 septembre 1914 en vue de constater les actes commis par l'ennemi en violation du droit des gens (1).

L'an mil neuf cent quatorze, le vingt-trois novembre, à Baron (Oise), devant nous, Georges Payelle, Premier Président de la Cour des Comptes, Commandeur de la Légion d'Honneur ; Armand Mollard, Ministre plénipotentiaire, Officier de la Légion d'honneur ; Georges Maringer, Conseiller d'État, Commandeur de la Légion d'Honneur ; Édmond Paillot, Conseiller à la Cour de Cassation, Officier de la Légion d'Honneur, membres de la Commission instituée par décret du 23 septembre 1914, a comparu la personne ci-après nommée. Elle nous a fait les déclarations suivantes :

Robert (François-Jules), âgé de 41 ans, notaire à Baron :

Je jure de dire la vérité.

Le 3 septembre, quand les Allemands se sont présentés dans sa propriété, M. Albéric Magnard a tiré sur eux, comme il avait, d'ailleurs, déclaré qu'il le ferait. Il en a tué un et en a blessé un autre à coups de revolver. Immédiatement cerné, et voyant qu'il ne pourrait s'échapper, il s'est suicidé à l'aide de son arme.

(1) Extraites des *Rapports et Procès-verbaux d'enquêtes* publiés, de 1914 à 1919, à l'Imprimerie Nationale, T. I.

Après avoir d'abord menacé de brûler le village à titre de représailles et de fusiller les habitants qui tenteraient de se sauver, les ennemis se sont contentés de mettre avec une voiture de paille le feu à la maison de M. Magnard. J'étais présent quand l'incendie a été allumé, et j'ai entendu la détonation du coup de revolver par lequel M. Albéric Magnard a mis fin à ses jours.

La commune a été pillée, sous la direction des officiers ou tout au moins de leur consentement. L'un de ceux-ci m'a contraint à ouvrir mon coffre-fort et s'est emparé devant moi d'une somme de 8.300 francs que ce meuble contenait. Comme je refusais d'abord de céder à son injonction, il a ordonné à deux de ses hommes de charger leurs armes, et j'ai dû m'exécuter.

J'ai vu un officier qui portait aux doigts neuf bagues de femme et à chaque bras trois bracelets. Ces bagues et ces bracelets représentaient une valeur considérable. Deux soldats m'ont d'ailleurs déclaré que quand ils apportaient à leurs chefs un bijou quelconque, ils touchaient une prime de quatre marks.

Au cours du pillage et pendant que j'étais occupé à satisfaire aux réquisitions, mon argenterie, mes bijoux, ceux de ma femme et mon linge de corps ont été enlevés. Les Allemands ont laissé des chemises sales en compensation. Ma cave a été entièrement vidée par des officiers ; ils m'ont pris quatorze cent soixante et onze bouteilles de vin fin.

La troupe qui a incendié la maison de M. Magnard portait sur les manches le mot « Gibraltar ». L'officier qui avait les doigts chargés de bagues et les bras ornés de bracelets appartenait au même corps (1).

(1) C'est le 3e régiment hanovrien qui porte sur la manche le mot « Gibraltar » brodé en blanc sur bleu, en souvenir de sa

Après lecture, le témoin a signé avec nous.

Suivent les signatures :

J. Robert.
G. Payelle, Armand Mollard,
G. Maringer, Paillot.

L'an mil neuf cent quinze, le vingt-huit janvier, nous, membres de la Commission, nous étant rendus à Baron (Oise), avons entendu de nouveau M. Robert (François-Jules), *notaire audit lieu, qui nous a fait les déclarations suivantes :*

Je jure de dire la vérité.

Sur votre désir, je vais préciser encore les faits relatés dans ma déposition du 23 novembre dernier.

C'est à neuf heures trois quarts du matin que les Allemands se sont présentés chez moi et m'ont dit qu'il y avait un franc-tireur dans la commune. Il s'agissait de M. Magnard, qui avait tué un hussard et venait d'en blesser un autre. Ils m'ont déclaré que le village allait être brûlé en représailles, et que les habitants qui tenteraient de se sauver seraient fusillés. Je leur ai fait observer que

coopération avec les Anglais, en 1704, à la défense de Gibraltar. Ce régiment, qui pénétra des premiers en Belgique après la prise de Liège en 1914, s'y fit particulièrement remarquer par ses atrocités. On a également constaté la présence à Baron, au même moment, de deux détachements du 135e et du 165e bavarois, et conservé les noms de deux officiers : Oberleutnant Bowle, officier d'ordonnance du commandant du IIe Corps, qui a laissé sa signature sur un certificat, et Oberleutnant Albert von Ballin, qui a remis sa carte avec son adresse et un : « Au revoir, après la guerre ! » à l'institutrice communale. On assure que ce dernier officier aurait dit : « Je regrette, moi qui suis musicien, d'avoir à sévir contre un grand musicien français ; mais c'est la loi. »

tous ne pouvaient être rendus responsables de l'acte d'un seul, et que si mes concitoyens devaient être massacrés, j'en éprouverais de cruels remords, leur ayant déconseillé de quitter la commune. J'ai ajouté : « S'il vous faut une vicme, je m'offre ». Après s'être concertés, les ennemis ont modifié leur sentence. A midi moins vingt, m'emmenant avec eux, ils sont allés mettre le feu à la villa Magnard. C'est à ce moment, quand la fumée commençait à monter, que nous avons entendu une détonation à l'intérieur de la maison, où aucun Allemand ne se trouvait. Un officier m'a dit alors : « Il prend le meilleur parti ».

Le beau-fils de M. Magnard, le jeune Creton, qui s'était fait passer pour le jardinier, avait été arrêté au fond de la propriété et attaché ensuite à un arbre, à proximité de la maison. Il m'a dit le lendemain soir avoir entendu comme moi la détonation.

Après lecture, le témoin a signé avec nous.
Suivent les signatures :

J. Robert.
G. Payelle, Armand Mollard,
G. Maringer, Paillot.

L'an mil neuf cent quinze, le six février, à Paris, devant nous,............ a comparu la personne ci-après nommée. Elle nous a fait les déclarations suivantes :

Creton (René), âgé de 23 ans, sans profession, demeurant à Paris, 2, avenue Saint-Philibert :

Je jure de dire la vérité.

Le 3 septembre, je revenais des étangs par le fond de notre propriété de Baron, quand j'ai aperçu sur la terrasse

de la villa une centaine d'Allemands environ. Ils m'ont interpellé en me demandant s'il y avait quelqu'un dans la maison. J'ai répondu affirmativement. Il était alors neuf heures du matin. Après m'avoir attaché à un arbre, ces hommes, s'étant approchés de l'habitation, ont fait trois sommations, en criant : « *Komm heraus ! Einmal, zweimal, dreimal !* » Puis un coup de fusil est parti. A ce moment mon beau-père, M. Magnard, a tiré à travers les persiennes d'une fenêtre du premier étage deux coups de revolver, et deux hommes sont tombés à cinq mètres de moi, dans le jardin. Les soldats ont alors tiré un feu de salve sur la maison. On est allé ensuite chercher un général. Celui-ci en arrivant a ordonné qu'on mît le feu à la villa. L'incendie a été allumé par la cuisine, avec des gerbes de blé et des grenades ; et des Allemands s'étant introduits dans le cabinet de travail, y ont pris un certain nombre d'objets, notamment des ivoires et une pendule de valeur.

Je ne suis resté attaché que dix minutes environ, m'étant fait passer pour un jardinier.

Tandis que la maison brûlait, j'ai entendu une détonation, et mon impression sur le moment a été que mon beau-père s'était suicidé. Ce n'est d'ailleurs qu'une hypothèse.

M. Magnard s'est-il donné la mort volontairement ? A-t-il été tué par les balles allemandes ? A-t-il été brûlé ? Je l'ignore. Mon beau-père avait déclaré qu'il avait quatre balles pour les ennemis et une pour lui. Ma mère m'a dit que, dans le revolver qui a été retrouvé, il y avait trois douilles percutées.

Après lecture, le témoin a signé avec nous.
Suivent les signatures :

R. Creton.
G. Payelle, Armand Mollard,
G. Maringer, Paillot.

II

Relation des fouilles opérées par Mme veuve Albéric Magnard dans les cendres du Manoir des Fontaines.

Le 4 octobre 1914, je me rendis avec ma fille aînée à Baron, pour rechercher le corps de mon regretté mari dans les ruines de notre maison : il n'en restait qu'un tas de cendres entre les quatre murs, l'incendie ayant duré plusieurs jours à petit feu.

Je pris pour m'aider deux ouvriers du pays, les nommés Bahut et Albert Toëls, l'entrepreneur Didelet.

Nous commençâmes par la salle à manger, retournant avec un bâton chaque pelletée de gravats. Nos recherches sur cet emplacement durèrent deux jours sans résultat. Le troisième jour, nous poursuivîmes notre douloureux travail dans la pièce voisine, qui était le petit salon. C'est là que je découvris enfin quelques ossements, et parmi eux, la montre et la chaîne de mon mari, son revolver d'ordonnance, sa boîte de cachou et quelques pièces de monnaie. Mon mari avait tiré sur les Allemands de la fenêtre du cabinet de toilette, qui se trouvait au premier étage, au-dessus de ce petit salon. La position dans laquelle j'ai trouvé ses tristes restes me permet d'affirmer qu'il était devant cette fenêtre quand il a succombé. Son corps a dû s'abattre en arrière vers le milieu de la pièce, et ne sera tombé au rez-de-chaussée que pendant l'incendie. Je suis donc convaincue qu'il a bien été frappé par les balles allemandes. D'ailleurs, s'il avait voulu se tuer lui-même, il serait allé certainement dans le fond de la pièce.

J'ai trouvé aussi, près de lui, des feuillets noircis et brûlés du manuscrit de *Bérénice*.

Mon fils a été le seul témoin du drame, et lui seul peut savoir ce qui s'est passé pendant ces heures tragiques.

3 novembre 1914.

Signé : J. Albéric-Magnard.

III

Procès-verbal d'expertise du revolver trouvé parmi les cendres d'Albéric Magnard

Paris, le 8 mars 1917.

Il nous a été présenté par M. René Magnard fils (1), demeurant à Paris, 28, quai de Passy, un revolver d'ordonnance modèle 1892 portant le n° F. 44-764.

Ce revolver trouvé dans un incendie nous a été présenté rouillé, sans les plaquettes de crosse brûlées, — le chien armé — le barillet pourvu de douilles.

Après nous être assuré que toutes les cartouches étaient dépourvues de balles, nous avons examiné les culots des douilles.

Cinq douilles portaient la trace de percussion. Seule une douille n'en avait pas. Elle devait être partie lors de l'incendie.

Il résulte de cet examen que cinq coups ont été tirés avant que le revolver ne soit incendié, la sixième cartouche étant partie sous l'effet de la chaleur de l'incendie, le chien étant resté à l'armé.

Après ces constatations, nous avons remis le revolver dans le même état où il nous a été présenté.

Signé : A. Guinard.
Armes et Munitions
de Guerre et de Chasse,
14, avenue de l'Opéra.

(1) Il s'agit de M. René Creton, beau-fils d'Albéric Magnard.

EXTRAITS

DES ARTICLES PUBLIÉS PAR A. MAGNARD

(1890-1894)

I

Les « Troyens » a Carlsruhe (1)

. . . . . . Les costumes sont d'un choix de couleurs bien allemand, et pendant le ballet (dont la dernière danse, le pas des esclaves nubiennes, est un petit chef-d'œuvre), je ne me suis pas lassé de contempler les tailles, les mollets, les tutus badois : l'élégance de ces objets a un caractère très particulier.

Les chœurs se remuent ; la chasse royale a été réglée avec une savante confusion. C'est moins l'intelligence, assez lente, des acteurs que leur esprit de discipline qui donne ces résultats. . . . .

. . . .

Les *Troyens* m'apparaissent le chef-d'œuvre de l'art lyrique français en notre siècle. Le drame, traduit des 1er, 2e et 4e livres de l'*Enéide*, est rapide, vivant, d'allure shakespearienne ; cette double influence classique et moderne ne constitue pas sa moindre originalité. Le *pius Æneas* reste

(1) *Le Figaro*, 6, 8 et 10 décembre 1890. Compte-rendu de la première représentation au Théâtre Grand-Ducal de Carlsruhe, par l'initiative et sous la direction de Félix Mottl, des *Troyens* de Berlioz, qui n'avaient encore jamais, qui n'ont pas encore été, trente ans depuis, représentés intégralement en France.

On se sépare avec l'espérance de se revoir l'an prochain à une exécution des *Béatitudes* de César Franck, le maître méconnu.

IV

L'inauguration du chemin de fer de Jaffa a Jérusalem (1)

. . . .

La distance entre Jaffa et Jérusalem est de 60 kilomètres. Avec un bon cheval et de l'entêtement, on peut la franchir en dix heures par des chemins déplorables. Le trajet en chemin de fer sera de trois heures. L'approvisionnement de Jérusalem en marchandises et en pèlerins devient désormais plus facile : la foi me manque pour le déplorer. Le voyage de Palestine est assez coûteux et pénible pour ne point tenter l'épicier en vacances, et les pèlerins d'aujourd'hui — la plupart, de simples curieux — ne se plaindront pas d'une économie de fatigue.

*
* *

Belle traversée sur un excellent paquebot des Messageries. Un peu de houle seulement entre la Sardaigne et la Sicile. A la hauteur des îles Lipari, le temps devient orageux et nous traversons le détroit de Messine par la brume et la pluie. A peine entrevoyons-nous la silhouette gigantesque de l'Etna. Les nuages se dissipent et déjà les côtes d'Italie ne sont plus qu'un point noir à l'horizon. Deux jours d'isolement absolu entre le ciel et la mer, qui nous disent, sans que nous nous lassions, les nuances innombrables du bleu. C'est une lente décroissance des teintes, une gamme descendant indistinctement par une infinité d'intervalles. L'eau, à notre départ, d'un bleu sombre de saphir, est devenue, aux approches de l'Égypte, d'un bleu tendre de turquoise et le ciel d'un bleu gris laiteux d'opale; mais quelle pierre précieuse comparer au bleu de la nuit ?

(1) *Le Figaro*, 1er et 8 octobre 1892.

Le 15 septembre, je me réveille dans le port d'Alexandrie. Une ligne de quais jaune et rose; au loin, des bois de palmiers. Voici venir la canaille du port. Une nuée bigarrée, gesticulante et hurlante, cerne, escalade, couvre le navire, dévore les bagages. Nous sommes précipités sur le quai. Un baby, confié à la garde de deux nègres, contemple avec respect ces pantins passés au cirage. La lenteur des douaniers nous permet d'admirer la grâce de « fellahines » portant une amphore sur leur main renversée.

Quarante-huit heures au Caire. Il faudrait un bon mois pour jouir des merveilles devant lesquelles nous passons au galop. Je m'emplis les prunelles avec l'avidité et le désespoir d'un criminel condamné à perdre la vue.

Nous reprenons la mer le 18 à Alexandrie, sur un bateau russe mais déplorable : cuisine nauséabonde et tangage non justifié. Je me console un peu en feuilletant le *Pall Mall Budget*, journal londonien illustré, qu'a l'obligeance de me prêter un Anglais dont la chaise longue occupe le tiers du pont . . . .

Le 19, escale à Port-Saïd, amas de planches et de briques jeté dans le désert, vaste bouge où viennent se ruer les matelots de toute race. A notre entrée dans la première rue, un gamin de dix ans nous offre des femmes.

La côte de Syrie nous apparaît enfin le 20 au matin. La marge de sable qui borde l'horizon grandit peu à peu; Jaffa se précise, tristement juchée sur une dune. L'absence de port rend le débarquement mouvementé. Nous dégringolons dans des barques et abordons au milieu de récifs où se brisent des courants furieux; par bonheur, le temps est calme : de vigoureux Arabes nous portent comme des plumes au débarcadère.

. . . .

On avance avec peine dans des ruelles resserrées, encombrées, ruisselantes d'étoffes et de fruits; des viandes de boucherie pendent çà et là, noires de mouches; des mixtures vertes et roses brillent au seuil des débits de boissons, et nous plongeons dans un remous d'Arabes d'une beauté impassible, de Juifs sordides aux boucles de cheveux tombant sur les joues, de Bédouins presque noirs, au crâne couvert d'un fichu fixé par un double bourrelet de feutre, de Turcs dont les culottes bouffantes et l'épais turban accentuent la corpulence, de femmes entièrement voilées dont nous devinons le regard curieux. La vermine et la

puanteur jaillissent de ce grouillement, mais la pourriture est belle sous le soleil d'Asie. A un détour de rue, des chameaux surgissent, piétinant des enfants, culbutant avec gravité des pyramides d'oranges et de grenades.

Nous voici à l'Hôtel de Jérusalem ; d'une véranda, j'aperçois de frais jardins pleins d'orangers et d'acacias tachetés de volubilis bleus. Quel dut être l'éblouissement des Croisés quand ils arrivèrent dans ces pays du rêve !

Jérusalem, 25 septembre.

En une journée, on connaît à fond Jaffa et on a eu le temps de se purger l'âme avec les pilules au tannin biblique que le directeur salutiste de l'hôtel tient à la disposition des voyageurs. Aussi, le lendemain de notre arrivée, allons-nous nous installer à Jérusalem, où a lieu la cérémonie de l'inauguration et d'où part officiellement le premier train. . . . .

La ligne, tracée et construite de manière qu'on ne perde rien de l'horreur grandiose du paysage, après avoir traversé les jardins qui bordent la ville, entre dans la plaine fertile de Saron. On nous montre au loin les colonies juives fondées par MM. de Rothschild et de Hirsch ; mais un aiguilleur nègre, coiffé du fez et vêtu d'une longue robe violette, nous intéresse beaucoup plus. Au débouché d'une forêt d'oliviers, la station de Lydda ; ces gares, d'une élégance proprette, reposent des taudis asiatiques. Après Ramleh, dont les coupoles et les minarets émergent d'une masse de cactus et d'oliviers, le terrain se dénude ; nous ne verrons plus d'arbres désormais. Quelques cultures jaunies où errent de petites vaches noires ; un torrent honoraire, le Ouady-Surar ; le village de Séjed, collé comme une lèpre sur le flanc d'une colline.

Nous entrons dans les gorges du Ouady-Najil : deux murs, éternels, navrants ; des serpents s'enfuient çà et là, dérangés dans leur solitude, tandis que la locomotive pousse des hurlements pour faire fuir une troupe d'ânes encombrant la voie. Le cauchemar cesse à Bittir, où reparaissent la vigne et l'olivier. Enfin, un vaste plateau, véritable désert de pierres ; à son extrémité, quelques bâtisses européennes dues au bon goût de la colonie allemande ;

signalons-les à l'exécration publique; nous sommes en gare de Jérusalem. La compagnie regrette beaucoup de n'avoir pu prolonger la voie jusqu'aux portes de la ville; je me permettrai de ne pas être de son avis : l'entrée de la cité sainte y eût perdu de son fascinant attrait.

*
* *

Il ne faut pas se laisser influencer par la mauvaise humeur de certains voyageurs contemporains contre Jérusalem. Le catholique est exaspéré de tomber ici dans une ville arabe et juive et de reconnaître que le Saint-Sépulcre appartient, sauf quelques basses chapelles, aux Grecs. Le rationaliste ne peut digérer que les croyances qu'il traite en bloc de superstition aient conservé tant de vitalité. Le dilettante est furieux de ne rien retrouver des lieux dont une littérature lointaine, des descriptions toujours vagues, une peinture de pure convention lui avaient donné l'idée. Et tous de crier que Jérusalem est une mystification, au lieu de s'en prendre à leurs préjugés. Il est si simple de ne pas voyager quand on ne peut souffrir la contradiction !

Cette réunion des rites grec, catholique, arménien, copte, abyssin au Saint-Sépulcre, la tolérance dont les Turcs font preuve à l'égard de leur célébration, ne sont-elles pas un unanime hommage au Christ, ne proclament-elles pas la vanité des dogmes et l'éternité de l'Evangile? Comment, d'autre part, avoir le courage de railler le moine qui vous guide sur l'authenticité d'une masure, d'une pierre? La consolation que la vue des lieux saints a apportée depuis des siècles à tant de malheureux n'est-elle pas une réalité? Si nous constatons enfin que le Calvaire ne domine pas la ville, que la vallée de Josaphat est un ravin, le Cédron un sentier pierreux et les jardins de Gethsemani un bouquet d'oliviers, n'est-ce pas là un salutaire enseignement à nous défier de nos connaissances et de nous-même?

Laissons les avantages philosophiques du séjour à Jérusalem. Il faut être insensible pour ne pas admirer les paysages qu'on découvre du haut de la montagne des Oliviers, l'aspect de la ville vue de la terrasse de Notre-Dame-de-Sion, la transparence et l'intensité de la lumière. Le bazar, le quartier juif sont l'étrangeté même, et rien d'empoignant comme une promenade nocturne au hasard de ces ruelles voûtées, noires, silencieuses, parsemées de chiens endormis.

La mosquée d'Omar, avec ses verrières et ses mosaïques sublimes, vaut à elle seule la traversée de la Méditerranée.

Je ne conseillerai pas, par exemple, d'entreprendre en cette saison l'excursion classique (quarante-huit heures) à la Mer Morte et au Jourdain. La chaleur, la fatigue sont à peine supportables, et le retour de Jéricho m'eût paru bien maussade sans l'incident suivant. Non loin de la maison du Bon Samaritain, nous rencontrons sur la route des Bédouins en train de dévaliser quelques congénères d'une tribu ennemie. Ils nous intiment l'ordre de ne pas les déranger : sur quoi nous prenons un raccourci vertigineux. Je montais un cheval paisible et, comme j'ignore les règles les plus élémentaires de l'équitation, j'eus beaucoup de peine à lui persuader que nous courrions quelque risque. Il ne se décida à accélérer sa modeste allure que lorsqu'un grand diable noir s'avança de notre côté en brandissant sa lance. Ce belliqueux Bédouin était au reste plus comique qu'effrayant, et j'ai supposé depuis que cette petite histoire de voleurs était comprise dans le prix de l'excursion.

. . . .

26 septembre.

. . . .

La gare et les bâtiments qui en dépendent disparaissent sous les palmes ; partout des tentures, des drapeaux d'un rouge féroce qu'atténuent à peine l'étoile et le croissant blancs. La violence du soleil, la crudité de la lumière, le papillotement de ces milliers d'êtres costumés qui nous entourent, martyrisent la rétine, détraquent le système nerveux. Les choses prennent un aspect farouche ; les photographes, occupés à installer leurs appareils sur une estrade, font l'effet de bourreaux montant l'instrument du supplice ; la locomotive d'inauguration, habillée de rouge et de jaune, semble un monstre d'imagination nouvelle.

Le moment du sacrifice religieux est venu. Un détachement d'infanterie, musique en tête, se range et s'aligne le long de la seconde voie, face au quai où se massent les prêtres et les dignitaires. Des valets sordides amènent sur les rails trois moutons, deux blancs et un noir, dont on a doré les cornes ; les bêtes rechignent, comprenant vaguement de quoi il s'agit. Le prêtre sacrificateur s'avance sur le

bord du quai ; un turban vert, indice de la descendance des prophètes ou du pèlerinage de La Mecque, nous est garant de sa sainteté. Il récite des prières auxquelles l'assistance musulmane répond, le visage recueilli, les bras et les mains tendus. Sur un signe, les moutons sont renversés, le dos sur la voie, le col tendu sur les rails, et l'un des valets les égorge successivement avec une sorte de couteau de cuisine sale. Les soldats poussent des acclamations ; la musique joue des airs gais. On enlève les victimes dont l'une râle encore, et le train d'inauguration s'avance sur les rails sanctifiés. La foule l'envahit au risque de se faire broyer.

La solennité est terminée. Nous reprenons le chemin de la ville, poursuivis par l'harmonie militaire. Les musiciens, sans doute émus de tout cet apparat, jouent avec fureur dans des tons différents. . . . .

Le soleil vient de disparaître ; les cimes des montagnes se détachent sur le ciel avec une netteté merveilleuse. La population de la ville et des campagnes s'est rangée des deux côtés de la route qui mène à la station : nos habits noirs ont triste mine au milieu de ces haillons multicolores dont les teintes se fondent dans le crépuscule.

. . . .

Le peuple s'entasse à l'entrée de la tente du banquet, contenu par des soldats ; depuis des siècles sans doute, Jérusalemitains et Jérusalemitaines n'ont vu pareille bombance. En Europe, par ce temps de socialisme, je redouterais une invasion au moment du rôti.

Menu peut-être un peu trop européen ; j'y relève cependant le pilaf, ce savoureux plat national, les aubergines de Bittir et les bananes de Jéricho : le service ne traîne pas et la cuisine est bonne. Je ne vois à signaler, pendant le repas, que l'innocence d'un convive turc de la vieille école : de temps à autre, il plonge les doigts dans un ravier pour y prendre des sardines.

. . . .

1er octobre.

Nous touchons à Alexandrie. Le souvenir me revient des heures vécues dans la grasse Egypte. Oh ! ces villages de boue dans les forêts de palmiers qu'inonde le Nil ! Les gestes et le sourire charmants d'un droguiste arabe qui m'a

vendu des parfums ! Et ces cortèges d'enfants parés et souriants qu'on mène à la circoncision ! Plus inoubliable encore, le chant spasmodique d'un muezzin écouté dans l'ombre d'une mosquée par une matinée de canicule.

Dans quelques jours en France, la nature flétrie, l'obscurité, le froid.

V

Ysaye (1)

. . . .

Jusqu'à l'an dernier il était assez mal connu parmi nous. . . . . Peut-être sa fierté absolue n'avait-elle pu s'accommoder de l'autorité absolue de M. Lamoureux et de la diplomatie relative de M. Colonne ; peut-être aussi la prédilection du maître violoniste pour une nouvelle Ecole encore décriée avait-elle mis le public en défiance ; il n'y a pas si longtemps que les œuvres de C. Franck, C. Saint-Saëns, de Castillon, V. d'Indy, G. Fauré sont bien accueillies.

. . . .

L'homme n'intéresse pas moins que l'artiste. Il est de ceux dont l'image frappe, ne les eût-on que croisés dans la rue. Certes, la forme séduisante de ses feutres et de ses bonnets de fourrure commande l'attention, mais combien plus ce corps gigantesque et souple et ce pâle visage encadré de cheveux sombres, masque mat, fin, divers, vivant, digne du pinceau de Franz Hals ou de Manet ! Pendant l'exécution musicale, son être se transfigure, mais les gestes restent sobres et l'auditeur peut regarder le virtuose sans craindre d'être distrait ou gêné : l'instrument et l'homme font corps.

Le causeur est charmant, avec une tournure d'esprit, une vivacité primesautière qui le rapprochent beaucoup de vous. Dans les discussions d'art, il apporte une véhémence irrésistible et n'abandonne son contradicteur que quand il pense l'avoir réduit.

(1) *Le Figaro*, 31 août 1893 : à propos de la décoration du grand violoniste belge.

D'aucuns lui reprochent un mauvais caractère ; ils ignorent sans doute que les grands artistes sont de grands enfants dont il faut respecter l'exquise sensibilité, et qu'on doit tout leur pardonner quand ils ont, comme Ysaye, le sentiment le plus élevé de l'art et de la confraternité artistique. Qu'importent quelques violences ? Ne sont-elles pas justifiées bien souvent ?

Je me rappelle qu'un soir, à Bruxelles, dans un salon très fervent de musique, Ysaye venait d'attaquer une de ces sublimes sonates de Bach pour violon seul, miracles d'imagination, d'écriture — et de difficulté. Nous étions tous dans l'extase, quand la porte s'ouvre sans bruit, découvrant un domestique porteur d'un plateau de rafraîchissements ; en vain la maîtresse de céans lui fait-elle signe de s'éloigner ; il ne la voit pas, s'avance sur la pointe des pieds et commence à nous faire ses offres à voix basse. Ysaye s'arrête net, le foudroie du regard et lui jette un : « Sortez ! » dont la fureur retentit encore à mon oreille. Je crus que le malheureux, de terreur, allait s'écrouler le nez dans ses limonades. Il put gagner la porte en chancelant et Ysaye reprit la sonate avec une sérénité olympienne, sans qu'aucun de nous eût bougé ou soufflé mot.

VI

Félix Mottl (1)

. . . .

Pour le gros du public, le chef d'orchestre est un pantin en habit noir, vissé sur une estrade, qui agite les bras avec grâce et recueille, au dernier accord, les acclamations s'adressant à l'auteur.

Pour les artistes et les initiés, le chef d'orchestre est l'âme même de l'exécution. Il coordonne des éléments disparates : voix, instruments, plastique et décoration théâtrales. Il rythme, arrête, reprend, accélère, ralentit la marche des individus et des masses qu'il a mis en mouvement ; il

(1) *Le Figaro*, 13 mars 1894. Le célèbre capellmeister, dont Magnard avait fait la connaissance à Carlsruhe, venait pour la première fois diriger le Concert Colonne, au Châtelet.

encourage les timides, modère les fougueux, rattrape les égarés et fait passer dans ce monde sonore toute sa sympathie, sinon toute son indifférence pour l'œuvre qu'il dirige. Une pareille tâche exige des dons rares, souvent contradictoires : de la santé et de l'intelligence, de la force et de la souplesse, de la mémoire, de l'énergie et de la douceur, du sang-froid et de l'enthousiasme ; j'oubliais, une connaissance approfondie de la musique et de la partition interprétée : certains chefs d'orchestre ne me pardonneront pas d'avoir réparé l'oubli.

. . . .

Je fus un peu ahuri de me découvrir plus intransigeant qu'un des disciples directs de Wagner. Dans la salle à manger du capellmeister, le buste et les portraits de Berlioz disputaient le rang d'honneur au buste et aux portraits du maître allemand et M. Mottl me confia, après boire, sa déférence pour les partitions de notre aimable musicien Léo Delibes. . . . . Et la quantité de portraits de Napoléon Ier que j'ai entrevus chez lui témoignent de son culte pour ce grand chef d'orchestre militaire.

VII

Pour Rameau (1)

Hier soir s'est achevée, salle d'Harcourt, la série des séances historiques destinées à nous donner un raccourci de l'art musical depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours. . . . . Nous leur devons maintenant une idée assez nette de l'évolution musicale moderne et une idée très nette de notre ignorance et de notre ingratitude à l'égard de nos gloires passées.

Je ne rappellerai pas combien de chefs-d'œuvre sont exclus du répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Ils

(1) *Le Figaro*, 29 mars 1894. Les concerts dont parle Magnard avaient été organisés par Charles Bordes et Gustave Doret dans une salle de concerts qu'Eug. d'Harcourt avait fait construire rue Rochechouart, et qui n'a malheureusement subsisté que peu d'années.

sont signés Lulli et Gluck, Méhul et Berlioz, et le public en entend parfois des fragments ou des..... arrangements dans nos salles de concert et de théâtre.

Je ne veux parler ici que de notre illustre Jean-Philippe Rameau. Sa musique moisit dans les bibliothèques. Sans la nouvelle de Diderot, son nom même serait oublié.

Celui-là est bien français cependant, né au cœur de cette Bourgogne féconde dont nous exaltons les vignobles, trop peu l'art admirable, et il remua autant d'idées, fit autant de bruit au dix-huitième siècle qu'au nôtre Wagner. Rude leçon de modestie pour les célébrités contemporaines.

Rameau offre l'exemple rare d'un homme en qui se sont fondus le génie scientifique et le génie artistique. Ses ouvrages de théorie restent, dans les détails ardus, d'une forme élégante. Ses compositions ont une simplicité, un charme naturels.

Personne ne lit plus aujourd'hui ses livres didactiques. La technique musicale s'est bien modifiée depuis son époque et l'on peut supposer sans invraisemblance que les relations du grand homme avec Wagner aux Champs Elyséens manquent de cordialité ; mais ses principes d'harmonie restent la base de la musique moderne et l'on trouve çà et là, dans ses nombreux écrits, des pages admirables sur l'art de déclamer, de moduler, d'orchestrer.

Le compositeur fait vite oublier le physicien et le mathématicien. De son œuvre dramatique je citerai *Dardanus*, *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, où se trouve en germe tout l'art de Gluck : sentiment dramatique très pur, avec des audaces d'écriture, parfois des trouvailles d'instrumentation qui font songer à Berlioz.

Dans sa musique de chambre, je signalerai les merveilleuses pièces de clavecin, ... chefs-d'œuvre de grâce où flotte l'âme légère et amoureuse de notre dix-huitième siècle.

. . . .

Pourquoi donc Rameau ne figure-t-il presque jamais au programme de nos théâtres et de nos concerts, n'est-il connu que de quelques musiciens et rats de bibliothèque? La raison, hélas ! est toute à notre honte.

Il n'existe pas une seule édition moderne complète et correcte de Rameau.

En Allemagne, la maison Breitkopf termine la publication de l'œuvre immense de Bach. En Belgique, M. Gevaert a

rétabli les partitions de Grétry. En Angleterre, l'édition intégrale de Hændel est achevée depuis longtemps. Resterons-nous en arrière de nos voisins ? Laisserons-nous dans la poussière des Conservatoires les partitions et les manuscrits de notre plus glorieux musicien? . . . .

La tâche serait longue, coûteuse; mais il nous reste, je présume, quelque amour-propre national et nous ne reculerions pas devant des dépenses qui sont couvertes en Angleterre par le gouvernement, en Allemagne par la masse des souscripteurs. Il y a beau jour que le directeur du Conservatoire, suivant l'exemple de M. Gevaert à Bruxelles, eût dû se charger d'une pareille entreprise — mais ne troublons pas M. Ambroise Thomas dans sa majesté de fleuve allégorique.

Mon coup de cloche en mémoire de Rameau sera-t-il entendu ? (1) J'en doute. Nous sommes peu curieux de musique en France et nos musiciens sont peu respectueux du passé. Lisez plutôt ce jugement d'Adolphe Adam sur Rameau. Le dictionnaire Larousse, si ardent à vulgariser les idées fausses, n'a pas manqué de le reproduire :

« Quoique Rameau ait passé pour savant de son temps, il était mauvais harmoniste dans la pratique et n'avait aucune connaissance du contrepoint. . . . . . . » .
. . . .

Honneur à nos vieux maîtres.

> . . . . .*Nostras qui despicit artes*
> *Barbarus est.*

VIII

La Synthèse des arts (2)

Les arts individuellement ont produit tant de chefs-d'œuvre qu'ils semblent épuisés, ou près de l'être. L'évolution sociale nous promet des inspirations nouvelles, mais en technique nous ne pouvons plus rien découvrir. Notre musique même, si récente, est à bout de ressources :

(1) Il le fut aussitôt, comme on sait, par l'éditeur de musique A. Durand.

(2) *La Revue de Paris.* 1re année, n° 16 (15 septembre 1894).

aucune agrégation harmonique n'a été inventée depuis J.-S. Bach, aucune forme symphonique depuis Beethoven. Seul un bouleversement comme l'invasion des barbares dans l'empire romain pourrait revivifier chaque mode esthétique en détruisant les œuvres et les traditions : mais le cataclysme social qu'on nous prédit n'aura sans doute pas de conséquences aussi radicales.

C'est dans les arts eux-mêmes tels qu'ils existent qu'il faut trouver leur rajeunissement. Il est permis de penser qu'on y parviendra en effectuant ou plutôt en achevant leur synthèse.

Le spectacle des luttes artistiques contemporaines me confirme dans cette opinion. La caractéristique des jeunes écoles me paraît un effort vers des formes complexes, qui expriment à la fois des sensations et des idées d'ordre esthétique différent. L'effort est malheureusement peu réfléchi. La plupart de nos novateurs manquent d'idées générales ou des multiples connaissances techniques nécessaires, et c'est aux arts isolés, non aux arts associés qu'ils demandent une signification synthétique. Les musiciens s'exténuent à des effets littéraires, les poètes à des effets de couleur ou de musique. Le public ne comprend plus, les créateurs se découragent et l'anarchie envahit l'art.

Essayons de débrouiller la question.

Sous quelles formes la synthèse des arts est-elle impraticable?

Sous quelles formes est-elle possible et a-t-elle été déjà réalisée?

MUSIQUE

La musique, réduite à ses ressources, la musique pure est-elle capable d'une expression synthétique, peut-elle avoir, outre sa signification propre, une signification littéraire, plastique ou dramatique?

J'en doute fort, car elle se définit : la combinaison des sons produits par le chant des voix ou des instruments. C'est, par conséquent, un art abstrait, ne formulant que des idées et des sentiments très généraux, comme la vitesse, la lenteur, le calme, le trouble, la joie, la souffrance.

On va m'opposer des exemples tirés de l'œuvre de Beethoven. Ses sonates et ses symphonies n'expriment-elles pas des idées particulières? Ainsi le premier morceau de la

symphonie en *ut* mineur ne développe-t-il pas l'idée de fatalité ?

Nullement : car, si nous ignorions (oh ! les biographes !) que le rythme de cet *allegro* s'associa dans l'esprit de Beethoven au rêve de la Fatalité frappant à sa porte, l'*allegro* n'en aurait pas moins une signification complète, n'en serait pas moins un chef-d'œuvre à l'exécution duquel des instruments et des instrumentistes suffisent. L'idée de fatalité a pu inspirer à Beethoven ce rythme persistant, non cette exposition, ce développement, cette conclusion, qui ne relèvent que de la logique musicale. Il ne faut pas confondre l'art avec les sensations et les pensées qui le font naître. Les phénomènes du monde externe et du monde interne agissent sur le musicien comme sur les autres artistes, et l'anecdote à laquelle je viens de faire allusion n'a, entre beaucoup de semblables, qu'un intérêt documentaire. Les belles œuvres se passent de documents.

— Mais le « *lebe wohl* » de la XXVIe sonate, le « *muss es sein, es muss sein* » du XVIe quatuor ? Ces indications sont de la main même de Beethoven. L'entremêlement des « lebe wohl » à la fin des « Adieux », les premiers accords de « l'absence », la longue pédale qui annonce le « retour », ne perdraient-ils pas de leur beauté si l'on en supprimait le commentaire ? Et s'expliquerait-on l'horrible contrepoint placé sous le thème « es muss sein », si Beethoven ne nous affirmait en bon allemand que « cela doit être » ?

Ces dernières objections sont plus fortes, mais l'on m'accordera que de semblables velléités littéraires sont très rares dans l'œuvre instrumentale du maître, qu'elles nécessitent l'adjonction de la parole au son, et qu'elles influent peu sur l'architecture des morceaux où elles se manifestent, architecture en son ensemble toute musicale. En somme, quelques pages exceptionnelles et, avouons-le, discutables du symphoniste roi ne suffisent pas à justifier une conception littéraire de la musique pure.

Une conception plastique de cet art serait plus rationnelle, mais l'impossibilité d'imiter d'une manière intelligible les bruits de la nature lui enlève presque toute valeur.

. . . .

Je ne sais guère que Beethoven qui soit parvenu, dans l'*andante* de la Symphonie Pastorale, à reproduire d'une manière frappante, avec la clarinette, le chant du coucou ; il y a joint, du reste, des appels de hautbois et des trilles

de flûte beaucoup moins précis dans leur imitation de la caille et du rossignol. Si nous ajoutons que les timbales jouent assez bien le tonnerre, et la grosse caisse le canon, on reconnaîtra que les effets plastiques de la musique se réduisent à des puérilités.

A plus forte raison, le compositeur ne peut décrire avec des instruments sonores des fragments du monde visible. Qu'il orne ses productions de titres non musicaux, c'est tout ce que nous lui passerons : encore ces titres, le plus souvent inutiles, seront-ils courts, de manière à ne pas troubler l'auditeur.

Refusant à la musique pure l'expression littéraire ou plastique, je lui refuse par cela même l'expression dramatique, puisque le drame est littérature ou théâtre, combinaison de plastique et de littérature.

Nos compositeurs ne sont pas toujours convaincus de ce caractère abstrait de la musique pure, et certains n'hésitent pas aujourd'hui à écrire une symphonie avec l'intention d'y reproduire un tableau ou un poème. Les lois de la symphonie ne s'accommodent pas de ces tentatives Faites pour donner à la musique une signification parfaite en soi, elles s'altèrent et se transforment au contact d'un élément étranger. Une symphonie ainsi composée n'est plus une symphonie, mais une fantaisie pittoresque ou dramatique séparée du spectacle ou de l'action qu'elle commente, c'est-à-dire une œuvre inintelligible, sauf pour l'auteur.

La synthèse des arts est impraticable sous une forme strictement musicale.

PLASTIQUE — LITTÉRATURE

J'ai vu à Londres des paysages de Turner, à Paris des nocturnes de M. Whistler, à Bruxelles des fantaisies d'un jeune artiste doué, M. Robert Picard, qui m'ont donné l'impression commune d'une peinture de chevalet réduite à des rapports de couleur. Comment expliquer ces œuvres mystérieuses, si ce n'est par le besoin inconscient d'associer la peinture à des expressions abstraites d'ordre musical ou poétique, par le besoin d'une synthèse des arts ?

Mais, s'il est une forme en laquelle la synthèse ne puisse s'accomplir, c'est bien la peinture, art concret, art plastique, réduit à l'imitation de la nature visible ou d'éléments à elle empruntés.

L'expression littéraire, par contre, ne saurait se délimiter aussi brutalement. Inséparable du langage, lui-même inséparable de la pensée, elle revêt une forme concrète aussi bien qu'une forme abstraite et se rattache à la plastique par sa force descriptive, à la musique par la variété de ses rythmes et de ses résonances. Ce ne sont là pourtant que des analogies dont la supériorité intellectuelle et l'infériorité sensuelle du mot, comparé à la couleur et au son, nous donnent la mesure.

De l'analogie à l'identité, il n'y a qu'un pas. Des poètes contemporains l'ont franchi. Confondant l'idée et la sensation, ils ont voulu réaliser la synthèse des arts en littérature et ont rêvé les uns de peindre, les autres d'orchestrer avec des mots.

Prenons le célèbre sonnet de Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,

. . . .

Rimbaud, découvrant un jour dans les arcanes de sa fantaisie que les voyelles avaient des couleurs, a cru pouvoir nous l'affirmer en un sonnet. Il a seulement oublié que les épithètes noir, blanc, rouge, vert, bleu, ne nous donneraient pas la sensation directe, mais la sensation réflexe des couleurs, et que cette sensation, déjà faible en soi et paradoxale, s'émousserait dès le second vers par l'impossibilité d'accrocher les épithètes aux voyelles des mots. Il n'avait qu'un moyen de produire l'effet voulu : colorier de leur nuance propre toutes les lettres voyelles du sonnet. Or la poésie n'est pas faite pour être vue, mais pour être entendue, et l'écriture n'est que l'accessoire du langage.

Au reste, le bon sens n'était pas la qualité maîtresse de Rimbaud ; dans le mot vert je trouve E qui est blanc, dans le mot blanc A qui est noir, et ainsi de suite. Au fond, le sonnet des voyelles, j'aurais dû commencer par là, est une « fumisterie » ; mais, quand la « fumisterie » prend une forme artistique, elle en impose et il n'est pas inutile de la mettre à nu pour en diminuer les ravages.

Mieux encore, M. Zola, ce grand lyrique dévoyé, nous a décrit dans le *Ventre de Paris* un concert d'odeurs :

« Le camembert, de son fumet de venaison, avait vaincu les odeurs plus sourdes du marolles et du limbourg ; il élargissait ses exhalaisons, étouffait les autres senteurs sous une abondance

surprenante d'haleines gâtées. Cependant, au milieu de cette phrase vigoureuse, le parmesan jetait par moments un filet mince de flûte champêtre, tandis que les bries y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë du géromé anisé, prolongée en point d'orgue. »

Le galimatias est parfait : car, si les mots peuvent à la rigueur nous rappeler les sons des instruments de musique, les instruments de musique sont par bonheur impuissants à nous rappeler les pestilences des fromages.

Passons à la *poésie instrumentale*. Voici un refrain de M. Ghil, le maître du genre :

Et vive vive vive — à l'été là iront... (*bis*)
Là ! iront les filles, de rire Y ri quand ! leur
Clôt les yeux qui là Y guette y guetteront
(Et vive vive vive — à l'été là iront)
Clôt le baiser Y ri (et vive vive vive)
Là ! iront au gué les filles, iront au gué !...

L'intention du poète est, je présume, de produire un effet de sonorité aiguë par l'accumulation de mots où dominent les voyelles fermées *é* et *i* ; mais l'effet n'est obtenu qu'au détriment de la signification intellectuelle, et il faut admettre pour le comprendre que les mots se passent de cette signification. Les origines, la raison d'être du langage démentent une pareille théorie.

En outre, la création d'une langue faisant double emploi avec la musique ne me paraît pas urgente, et je suis persuadé qu'un trio de flûtes eût beaucoup mieux rendu la pensée de M. Ghil que le refrain précité.

Tout cela est en vérité par trop commode, car c'est précisément l'accord du sens des mots avec les exigences musicales du rythme et de la rime qui rend la tâche du poète si ardue, si noble et artistique. Les formes de Lamartine, d'Hugo, de Baudelaire, de M. Verlaine sont au moins aussi harmonieuses que celles de M. Ghil, et elles ont le double avantage d'être intelligibles et de nécessiter des aptitudes et du talent. Que les *instrumentistes* nous prouvent leurs connaissances techniques en musique et en poésie, et nous serons convaincus de leur sincérité lorsqu'ils proclament l'insuffisance de la musique et de la poésie à exprimer leurs conceptions.

Les aberrations dont je viens de rappeler quelques types

ne sont pas rares aujourd'hui, comme ne sont pas rares les vices contre nature, auxquels elles ont le tort de ressembler.

Sous l'influence dégénérée de Baudelaire :

> ... et j'aime avec fureur
> Les choses où le son se mêle à la lumière...

de M. Verlaine :

> De la musique avant toute chose
> . . . .
> Car nous voulons la Nuance encor,
> Pas la couleur, rien que la Nuance.

de Wagner, — dont l'art multiple, à la fois dramatique, décoratif et musical, ne nous a guère été présenté en France que désagrégé ou mutilé, — la préoccupation d'une synthèse esthétique en littérature s'est emparée des prosateurs et des poètes. Elle ne devait aboutir qu'à la confusion des idées et des formes, car le langage a des limites, et la poésie, seule, est aussi impuissante à nous donner les sensations de la peinture et de la musique que ces arts, seuls, à développer un thème poétique.

J'ai montré que la synthèse des arts est impossible en des formes purement musicales, plastiques ou littéraires. Elle est, au contraire, logique en des formes complexes résultant d'une association de la musique, de la plastique et de la littérature.

. . . .

LITTÉRATURE ET MUSIQUE

Ces langages se sont déjà mêlés en une forme consacrée : le *Lied*, courte pièce de vers chantée sur une trame harmonique ou symphonique.

En cet art qu'ont glorifié Beethoven, Schubert et Schumann, et de nos jours, en France, MM. Duparc et Gabriel Fauré, la musique a un rôle secondaire. Elle s'efforce seulement de grossir les effets d'un poème conçu et exécuté en dehors de toute préoccupation musicale ; elle ralentit et accentue la déclamation ; elle fortifie l'expression des sentiments. Sous le joug de la poésie, elle n'obéit plus à ses lois personnelles ; ses thèmes chantés subissent les exi-

gences de la prosodie ; ses thèmes d'accompagnement et ses tonalités, celles du sens des paroles. S'il en résulte parfois des manquements aux principes de la musique pure, nous n'en souffrons pas, puisqu'elle n'a plus ici de vie propre. Une admirable mélodie de M. Fauré, *Larmes*, nous offre l'exemple d'un *lied* où la tonalité ne s'affirme qu'à la conclusion, lorsque la prolongation du sentiment exprimé commande le repos. Une semblable disposition tonale, dans une pièce de pure musique, causerait une impression d'incohérence.

Le poème, au contraire, conserve son indépendance : il n'a pas été fait pour la musique comme la musique pour lui ; il reste ce qu'il était isolé, une œuvre strictement littéraire. Si belle que soit la musique écrite par Schubert sur le *Roi des Aulnes*, par M. Duparc sur l'*Invitation au voyage*, nous ne regrettons jamais son absence en relisant les deux poèmes ; ils sont de trop grande valeur intrinsèque, ont en eux toute leur raison d'être. D'autre part, nous n'imaginons pas l'œuvre des compositeurs séparée de celle des poètes : elle n'aurait plus de sens.

Le *Lied* est donc une combinaison incomplète : un des éléments a modifié l'autre et est resté lui-même invariable.

Mais supposons un artiste capable d'écrire et les paroles et le chant d'un *lied*, ou des collaborateurs à même de se comprendre et de s'entr'aider, le poème, conçu avec la préoccupation de la musique, n'aura plus une existence aussi indépendante. Bien que dominant par sa signification précise, il se modifiera dans l'exécution pour faciliter la tâche musicale et, l'œuvre achevée, l'impression d'ensemble sera telle qu'isolé il perdra de sa valeur.

Wagner a obtenu cette unité dans ses *Cinq Poèmes*, cinq chefs-d'œuvre, et c'est à la beauté de telles formes d'art que devrait réfléchir l'extrême gauche de la littérature et de la musique contemporaines. Des études doubles éclairciraient les idées des compositeurs sur la prosodie et l'accent, conduiraient les poètes à la création d'une langue lyrique qui nous manque cruellement.

Cette lacune n'est pas si malaisée à combler ; le travail consisterait plutôt à simplifier qu'à amplifier. Le chant ralentit beaucoup la diction ; il nous faut donc, en gros : des mots courts, des phrases brèves, libres d'incidentes et de relatives ; des rythmes très variés, à moins d'un effet

spécial de monotonie; selon le besoin, des assonances et des rimes, non nécessairement rigoureuses, mais sensibles, c'est-à-dire rapprochées, leur éloignement obligeant le musicien à précipiter la mesure ou à des artifices difficiles tels que l'appui à des temps et à des harmonies symétriques ; enfin, une expression générale poétique et simple : la musique peut rendre toute leur fraîcheur aux mots, aux rimes, aux images dont la littérature a abusé, et peut souffrir de termes trop raffinés ou en amoindrir l'effet.

Une semblable forme littéraire ne serait ni de la prose ni de la poésie, mais un je ne sais quoi réunissant les avantages musicaux de la prose et de la poésie. La chanson populaire a trouvé sans le chercher ce langage. Hélas! on admire l'art populaire et on ne l'explique pas. Vouloir l'imiter, c'est vouloir que cette simplicité d'âme nous soit rendue, dont il est l'expression. Ecoutons le chant d'un pâtre comme nous observons la structure d'un flocon de neige ou d'une toile d'araignée.

L'union de la musique et de la littérature a été essayée par des moyens différents du *Lied*. On a imaginé la déclamation d'un poème sur une trame symphonique. Jusqu'à présent, aucune tentative de ce genre n'a été menée à bien, et je doute qu'il en soit jamais autrement. L'unité déjà difficile du *Lied* n'est plus réalisable ici, car le lien du chant manque, et la parole introduit dans la polyphonie des sonorités non musicales. Il en résulte une gêne entre les deux éléments ; trop distincts, ils accaparent l'un ou l'autre l'attention de l'auditeur : l'impression d'ensemble est nulle ou confuse . . . .

La tentative tout aussi illogique du poème symphonique a, au contraire, abouti. . . . .

Berlioz, le créateur du genre en France, fut au moins conséquent avec lui-même. Concevant le poème symphonique comme un drame musical, il l'écrivait d'après les règles du drame musical et subordonnait entièrement la symphonie à l'action. Mais il ne se rendait pas compte que le programme du poème n'est pas uni dans le temps à la symphonie et ne tient pas lieu de décors ou d'acteurs. En effet, nous avons beau lire et relire, même pendant l'exécution, le petit papier que nous a remis une ouvreuse obligeante, nous ne parvenons pas à bien saisir la coïncidence des phases de la narration littéraire et des phases du développement musical : les points principaux, à la rigueur,

nous apparaissent ; les transitions et les détails nous échappent. D'où une impression générale douteuse, obscure ; on songe à la négligence du singe de la fable. Il faudrait, pour rendre intelligibles les poèmes symphoniques, placer dans l'orchestre un avertisseur indiquant à chaque moment les intentions de la musique : c'est revenir au drame lyrique, où l'avertisseur est l'action même, précisée par la réalité scénique. . . . .

Le poème symphonique n'échappe point à ce dilemme : ou il appartient à la musique dramatique, et son programme est insuffisant, ou il appartient à la musique pure, et son programme est inutile.

. . . .

En somme, la synthèse de la musique et de la littérature se réduit au *Lied* ; mais, comme cette forme, pour être parfaite, nécessite chez nous la création d'une langue lyrique, on conçoit quel vaste champ de découvertes elle ouvre aux poètes et aux musiciens à la recherche de l'inexprimé.

LITTÉRATURE, PLASTIQUE ET MUSIQUE

. . . .

Joignons à la déclamation chantée l'élément théâtral : et l'œuvre lyrique, drame ou comédie, surgira dans sa complexité. Les transformations de la musique au contact de la littérature et de la littérature au contact de la musique s'accentuent encore à la scène, dont les ressources plastiques entraînent l'infinie variété des développements poétiques et symphoniques. L'inspiration et la technique de l'écrivain, du compositeur, du décorateur, du metteur en scène, ne sont plus qu'au service de l'action ; et tous les effets irréalisables en musique, en peinture, en littérature, deviennent rationnels par la réunion de ces formes dans le temps et l'espace et par l'appui qu'elles se prêtent mutuellement.

La musique, en particulier, n'est plus contenue dans les limites que la logique lui impose quand elle est isolée. Accolée à l'expression poétique des idées et des passions, elle la développe et la fortifie. Associée à la mimique, elle la précise et lui donne même une suprême intensité dans les scènes muettes ou lorsque les paroles sont en contradiction avec les sentiments. Qui ne se rappelle la pantomime d'Orphée cherchant l'ombre d'Eurydice, l'entrée

de Beckmesser au troisième acte des *Maîtres Chanteurs* ou l'air sublime d'Oreste dans *Iphigénie* : « Le calme rentre dans mon cœur »?

La symphonie devient au besoin purement descriptive, comme au début du *Rheingold* ou dans la chasse royale des *Troyens* (1). Ce n'est pas en vain qu'elle nous dira les profondeurs d'un fleuve, les mystères d'une forêt, car nous avons le fleuve et la forêt devant les yeux. Ces tableaux en musique ne s'expliquent pas, sont l'ennui même au concert. Au théâtre ils produisent un effet prodigieux.

. . . .

*
* *

On voit en résumé que le théâtre lyrique est aujourd'hui la forme la plus complète de l'art synthétique et la seule qui permette la fusion du mot, du son, de la couleur. Terminons par un raccourci de son histoire. La succession des grands musiciens dramatiques nous montrera le progrès constant, à travers les évolutions esthétiques, de cette idée de synthèse des arts qui n'est pas la moins curieuse du monde moderne.

. . . .

La lecture d'*Orphée*, d'*Armide*, d'*Alceste*, d'*Iphigénie en Tauride* nous donne la même impression d'harmonie. Le chant, l'orchestre, les chœurs, la décoration se fondent admirablement ; le ballet, indispensable à l'apparat des représentations théâtrales sous l'ancienne monarchie, ne gêne plus l'action, empreinte d'un sentiment dramatique intense. Un examen de détail nous convainc de la double compétence du compositeur, de la double compétence du poète. La technique musicale en soi reste assez pauvre : Gluck fut, en effet, un contrapuntiste bien inférieur à ceux de son temps, mais son génie théâtral emporte tout. Avec le moindre timbre, avec la moindre dissonance, il obtient des effets que Wagner lui-même n'a point dépassés. Quelle meilleure preuve de l'incompatibilité de la musique pure et de la musique dramatique?

La voie tracée, l'attention des compositeurs se porta sur

(1) Dans son compte-rendu des représentations du chef-d'œuvre de Berlioz à Carlsruhe en 1890, Magnard disait de cet épisode : « C'est confus et génial comme une esquisse de Delacroix. »

l'extension du thème dramatique et le perfectionnement des détails techniques. L'évolution artistique, fortifiée par une rude secousse sociale, aide à leurs recherches. Les œuvres de Bach, enfin exhumées, révèlent un monde harmonique, et la symphonie, fixée par Haydn et Mozart, est développée à ses limites par Beethoven. Le romantisme renaît avec Gœthe, Schiller, Byron, Chateaubriand. Sous ces multiples influences, les éléments du théâtre lyrique s'augmentent et se modifient. Le cadre classique est rompu ; le ballet cesse d'être une nécessité, le drame remplace la tragédie, les idées littéraires et musicales s'imprègnent d'art populaire ; de nouvelles formes, de nouvelles sonorités viennent enrichir la trame orchestrale, et Weber écrit ses fantaisies romantiques, tandis que l'art français, jetant un dernier éclat avec Méhul, s'effondre sous la poussée de l'art italien.

Les chefs-d'œuvre de Weber valent surtout par leur caractère ethnique. L'Allemand en lui prime l'artiste, alors que chez ses prédécesseurs l'artiste prime le national. L'unité de ses drames n'est pas comparable à celle des tragédies de Gluck. La fougue romantique leur donne plus de variété, mais découd l'action ; la forme littéraire, médiocre, redevient trop indépendante de la forme musicale ; les progrès de l'orchestration sont entièrement utilisés, ceux de la symphonie à demi. Au point de vue de l'art synthétique, l'œuvre de Weber m'apparaît œuvre de transition : les éléments du théâtre de Gluck ont été transformés, mais au détriment de leur cohésion. Weber, au reste, avait été trop mêlé au mouvement artistique de son temps pour en comprendre et en employer toutes les ressources nouvelles.

Berlioz et Wagner, suffisamment éloignés de cette phase de l'évolution, ont eu seuls la multiplicité de dons nécessaire pour compléter l'œuvre weberienne, à une époque où la collaboration du littérateur et du compositeur n'était pas possible. Car la littérature de ce siècle, oublieuse de Diderot et de Rousseau, a quelque peu négligé la musique. Nos livrets d'opéra sont fangeux.

. . . .

Ce n'est qu'avec Wagner que le drame en musique de Gluck, renouvelé dans ses détails à en devenir méconnaissable, reconquiert sa grande unité.

En Wagner se résument les tendances artistiques contemporaines. Il satisfait à notre désir d'émotion complexe

plus que nul autre génie, et, le premier, nous permet d'entrevoir l'art futur.

Doué — mieux que Berlioz — de facultés poétiques et musicales, il eut de bonne heure la pleine conscience de son génie dramatique, ne cultiva ses différentes aptitudes qu'avec la volonté de les unir, et tourna toute son attention vers le théâtre. Les milieux lui furent favorables. Il passa sa jeunesse dans les orchestres, écoutant et comparant les maitres : il éclaircit ainsi ses idées sur la musique pure et la musique dramatique, dont il vit nettement l'antagonisme, et se perfectionna dans l'une et dans l'autre par une étude approfondie de génies aussi différents que Bach et Beethoven, Gluck et Weber : d'autre part, assistant de loin à notre incendie romantique, il put le juger sans passion et éviter les écarts fantaisistes de Berlioz. Mûri par l'exécution de quatre grandes œuvres, pourvu de l'expérience scénique nécessaire, il réalisa tout d'un coup les réformes projetées. L'apparition de *Tristan*, après *Lohengrin*, nous donne la mesure de la sûreté avec laquelle il évolua. Dès lors, il marche seul dans la voie nouvelle. Conspué par ses contemporains, il leur annonce avec assurance qu'il sera le maître du monde musical à la fin du siècle. Nous n'en doutons plus, je crois.

. . . .

Bien que trop près de Wagner, nous pouvons imaginer une alliance encore plus intime des éléments du théâtre lyrique et, grâce à l'affinement progressif de notre intellect et de notre sensibilité, une fusion plus complète de l'idée, de la parole, du geste, du timbre, du décor, un emploi plus varié et plus approprié de la lumière dans ses couleurs et ses nuances infinies, une cohésion telle, enfin, qu'une notation nouvelle s'impose, dont les signes auraient un sens multiple, réuniraient les avantages de nos systèmes d'écriture et de ceux employés dans les civilisations orientales.

On a beaucoup plaisanté dernièrement des jeunes gens qui, au cours d'une représentation théâtrale, avaient répandu dans la salle des essences parfumées, de qualité d'ailleurs médiocre. Qui oserait affirmer cependant qu'il n'y aura pas un art du parfum et que la grossièreté de notre sens olfactif, entre autres infériorités, ne nous fera pas considérer dans quelques siècles comme des barbares ?

Certes, de nouveaux éléments viendront resserrer, com-

pléter la synthèse des arts ; mais, avant de nous lancer dans l'avenir, il faudrait connaître le présent, et les idées fausses que notre génération s'est faites de Wagner prouvent que, ce présent, nous le connaissons mal.

A l'heure actuelle, l'influence de l'art wagnérien ne s'est encore exercée qu'à contresens sur les arts particuliers qui ont contribué à sa formation. De jeunes littérateurs, sachant un peu d'allemand, tâtent des assonances et des *Leitmotive* avant de se demander si la langue française a quelque rapport avec la langue germanique et si les récits de Tristan ou de Parsifal ont une signification bien nette, isolés de la musique et du décor. D'autre part, de jeunes compositeurs, hypnotisés par la technique du maître, songent à l'imiter dans des œuvres de musique pure, telles qu'ouvertures ou symphonies : d'où l'emploi de thèmes trop courts, l'excès du contrepoint et des développements, l'absence de logique et de proportions dans la tonalité et l'orchestration. Un système poétique et un système symphonique nés de la tyrannie du drame sont absurdes dans le livre ou au concert ; ils sont inséparables de la forme théâtrale et, si on les isole, ne donnent au lecteur ou à l'auditeur qu'une impression d'obscurité, d'essoufflement, d'impuissance.

. . . .

CATALOGUE DE L'ŒUVRE MUSICAL D'ALBÉRIC MAGNARD

A. PIANO SEUL

Op. sans numéro

« En Dieu mon Espérance et mon Espée pour ma défense. »

Pièce publiée dans l'*Almanach de l'Escrime* (Quantin, éd. 1889).

Op. 1

Trois Pièces pour piano.

N° 1 : *Choral et Fuguette.* — N° 2 : *Feuille d'Album.* — N° 3 : *Prélude et Fugue.*

Composées probablement en 1887-1888. Publiées en 1891 par Choudens, éd. Première audition, le 9 janvier 1892, à la Société Nationale.

Op. 7

Promenades, pièces pour le piano.

Envoi. — *Bois de Boulogne.* — *Villebon.* — *Saint-Cloud.* — *Saint-Germain.* — *Trianon.* — *Rambouillet.*

Composées en 1893. Publiées en 1895 par A. Durand et fils, éd. Première exécution publique, le 15 mars 1911, aux concerts organisés par l'éditeur, Salle Erard.

B. CHANT ET PIANO

Op. sans numéro

A Henriette, poème en musique (paroles d'Albéric Magnard).

Composé probablement à la fin de 1890 ou au début de 1891. Publié dans le *Figaro Musical* (janvier 1892), puis, en typographie, par Paul Dupont, éd. (actuellement, Max Eschig). Chanté pour la première fois publiquement au Festival Magnard donné par la Société Nationale, le 3 mai 1919.

Op. 3

Six Poèmes en musique.

I. *A Elle* (paroles d'A. Magnard). — II. *Invocation* (paroles d'A. Magnard). — III. *Le Rhin allemand* (paroles d'A. de Musset). — IV. *Nocturne* (paroles d'A. Magnard). — V. *Ad fontem Bandusiæ* (paroles latines d'Horace). — VI. *Au Poète* (paroles de G. Ropartz).

Composés de 1887 à 1890. Publiés en 1891 par Choudens, éd. Ont été chantés pour la première fois : I, le 31 mars 1888, à la Société Nationale ; II, IV et V, orchestrés, au concert dirigé par l'auteur, le 19 août 1893, au Casino de Blankenbergh ; III, transcrit pour chœur d'hommes et orchestre, aux Concerts du Conservatoire de Nancy, le 24 janvier 1897 (1).

Op. 15

Quatre Poèmes en musique pour baryton avec accompagnement de piano (paroles d'A. Magnard).

I. *Assez lent*. — II. *Doucement*. — III. *Vif*. — IV. *Modéré*.

Composés en 1902. Publiés en 1903 par l'auteur

(1) Cette version est perdue, ainsi, selon toute apparence, que l'orchestration des autres poèmes. Je n'ai pas retrouvé trace d'une exécution publique de *Au Poète*.

(actuellement, Rouart, Lerolle et Cie, éd.). Première audition, le 21 avril 1906, à la Société Nationale.

Œuvre perdue

Douze Poèmes en musique.

Eglogues d'André Chénier :

I. *Rien n'est doux que l'amour.* — II. *Accours, jeune Chromis.* — III. *Des vallons de Bourgogne.* — IV. *O Vierge de la chasse.* — V. *Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche.* — VI. *Là reposait l'Amour.*

Poésies posthumes de Mme Desbordes-Valmore :

VII. *Orages de l'amour, nobles et hauts orages.* — VIII. *Les cloches et les larmes.* — IX. *Le nid solitaire.* — X. *Fierté, pardonne-moi.* — XI. *La couronne effeuillée.* — XII. *Que mon nom ne soit rien qu'une ombre douce et vaine.*

Composés en 1913-1914.

C. ORCHESTRE

Op. 2

Suite d'orchestre dans le style ancien (en sol mineur).

Française. — *Sarabande.* — *Gavotte.* — *Menuet.* — *Gigue.*

Composée en 1888, remaniée en 1889. Première audition, le 18 août 1890, au Casino de Royan. Publiée en 1892 (partition d'orchestre et réduction pour piano à quatre mains par l'auteur) chez Ph. Maquet, actuellement Joubert, éd.

Op. 4

Première Symphonie (en ut mineur).

Strepitato. — *Largo.* — *Presto.* — *Molto energico.*

Composée en 1889-1890. Première audition des deux premiers mouvements, le 18 avril 1891, à la Société

Nationale, et de la symphonie entière, le 12 mars 1893, à l'Association Artistique d'Angers. Publiée en 1894 (réduction pour piano à quatre mains par l'auteur) chez E. Baudoux, actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.

Op. 6

DEUXIÈME SYMPHONIE (en mi majeur).

Ouverture. — Danses. — Chant varié. — Final.

Composée en 1892-1893 ; exécutée, le 9 février 1896, au Conservatoire de Nancy et remaniée aussitôt après. Première audition de la version définitive au concert dirigé par l'auteur, le 14 mai 1899, à Paris (Nouveau-Théâtre). Publiée (réduction pour piano à quatre mains par l'auteur) chez E. Baudoux, actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.

Op. 9

CHANT FUNÈBRE pour orchestre.

Composé en 1895. Première audition au concert dirigé par l'auteur, le 14 mai 1899. Publié par l'auteur en 1904 (actuellement Rouart, Lerolle et Cie : réduction pour piano à quatre mains par G. Samazeuilh).

Op. 10

OUVERTURE pour orchestre.

Composée en 1894-1895. Première audition au concert dirigé par l'auteur, le 14 mai 1899. Publiée par l'auteur en 1904 (actuellement Rouart, Lerolle et Cie : réduction pour piano à quatre mains par G. Samazeuilh).

Op. 11

TROISIÈME SYMPHONIE (en si bémol mineur).

Introduction et Ouverture. — Danses. — Pastorale. — Final.

Composée en 1895-1896. Première audition au concert dirigé par l'auteur, le 14 mai 1899. Publiée par l'auteur, partition d'orchestre et réduction pour piano à deux mains, en 1902 (actuellement Rouart, Lerolle et Cie).

Op. 14

Hymne a la Justice pour orchestre.

Composé en 1902. Première audition, le 4 janvier 1903, aux Concerts du Conservatoire de Nancy. Publié par l'auteur en 1903 (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd. : réduction pour piano à quatre mains par G. Samazeuilh).

Op. 17

Hymne a Vénus pour orchestre.

Composé en 1903-1904. Première audition, le 4 décembre 1904, aux Concerts du Conservatoire de Nancy. Publié en 1906 par l'auteur (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd. : réduction pour piano à quatre mains par G. Samazeuilh).

Op. 21

Quatrième Symphonie (en ut dièse mineur).

Modéré. — Vif. — Sans lenteur et nuancé. — Animé.

Composée de 1911 à 1913. Première audition, le 2 avril 1914, sous la direction de l'auteur, au concert de l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs dans la vieille salle du Conservatoire. Publiée en 1918 par Rouart, Lerolle et Cie, éd. (réduction pour piano à quatre mains par G. Samazeuilh).

D. THÉATRE

Op. 5

Yolande. Drame en musique, en un acte (paroles d'Albéric Magnard).

Composé de 1888 à 1891. Partition piano et chant publiée en 1892 par Choudens, éd. (1). Première repré-

(1) La partition d'orchestre semble perdue.

sentation, le 27 décembre 1892, au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles.

Op. 12

Guercœur. Tragédie en musique, en trois actes (paroles d'A. Magnard).

Composée de 1897 à 1900. L'auteur a publié le livret en 1901, la partition piano et chant en 1904. Ont été exécutés : le 23 février 1908, aux Concerts du Conservatoire de Nancy, le troisième acte, et, le 18 décembre 1910, aux Concerts Colonne, le premier. L'orchestration perdue de ces deux actes a été refaite par G. Ropartz ; celle du second acte a été conservée.

Op. 19

Bérénice. Tragédie en musique, en trois actes (paroles d'A. Magnard).

Composée de 1905 à 1909. Partition piano et chant publiée par l'auteur en 1909. Première représentation, le 15 décembre 1911, à l'Opéra-Comique.

E. MUSIQUE DE CHAMBRE

Op. 8

Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano (en ré mineur).

Sombre. — Tendre. — Léger. — Joyeux.

Composé en 1894. Première audition, le 3 avril 1895, aux Concerts de la Libre Esthétique, à Bruxelles. Publié par l'auteur en 1904 (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.).

Op. 13

Sonate pour violon et piano (en sol majeur).

Large, puis *Animé*. — *Calme*. — *Très vif*. — *Large*, puis *Animé*.

Composée en 1901. Première audition, le 2 mai 1902,

aux concerts Ysaye-Pugno, Salle Pleyel. Publiée par l'auteur en 1903 (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.).

Op. 16

QUATUOR pour deux violons, alto et violoncelle (en mi mineur).

Sonate. — Sérénade. — Chant funèbre. — Danses.

Composé en 1902-1903. Première audition, le 19 mars 1904, à la Société Nationale. Publié en 1904 par l'auteur (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.).

Op. 18

TRIO pour piano, violon et violoncelle (en fa mineur).

Sombre. — Chantant. — Vif (temps de valse). — Largement, puis *Double plus vif.*

Composé en 1904-1905. Première audition, le 19 janvier 1906, aux Concerts Parent. Publié en 1906 par l'auteur (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.).

Op. 20

SONATE pour violoncelle et piano (en la majeur).

Sans lenteur. — Sans faiblir. — Funèbre. — Rondement.

Composée en 1909-1910. Première audition, le 25 février 1911, à la Société Nationale. Publiée en 1911 par l'auteur (actuellement Rouart, Lerolle et Cie, éd.).

TABLE DES MATIÈRES

APPENDICE

Imprimerie E. AUBIN. — LIGUGÉ (Vienne).


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 12 02 10 004 6